https://drive.google.com/file/d/1o0kpTY3_-Q-aUHPfYne5L_FZ0EGi8m7f/view

cuadernos de arquitectura mesoamericana

número 31 • diciembre 1996

SEMINARIO DE ARQUITECTURA PREHISPÁNICA
CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARQUITECTURA Y URBANISMO
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM

cuadernos de arquitectura mesoamericana

CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARQUITECTURA Y URBANISMO

SEMINARIO DE ARQUITECTURA PREHISPÁNICA

Fundador:
Paul Gendrop †

Editor:
Juan Antonio Siller

Consejo Editorial:
Jesús Aguirre Cárdenas
George F. Andrews
Ricardo Arancón
Juan Benito Artigas
Alfredo Barrera Rubio
Johanna Broda
Mónica Cejudo Collera
Xavier Cortés Rocha
Beatriz de la Fuente
Horst Hartung †
Hasso Hohmann
Miguel León Portilla
Jaime Litvak King
H. Stanley Loten
Alejandro Mangino Tazzer
Linda Manzanilla
Karl Herbert Mayer
Augusto Molina
Víctor Rivera
Ricardo de Robina
Ernesto Velasco León

Redacción y Diseño Gráfico:
Ma. Cristina Antúnez M.
Juan Antonio Siller

Revisión Final:
Ma. Cristina Antúnez M.

Traducciones:
Natalie Boucher y Ma. Cristina Antúnez M.

Armado-edición en tipografía electrónica:
A.M. Ediciones Electrónicas. Cuernavaca, Morelos. Tel. (73) 19-03-73 (Fax)

Impresión:
Servicios Gráficos Alejandro Benjamín Otegui Zaymez, Hacienda de Solís # 14, Bosques de Echegaray, Estado de México, 53310. Tel. (5) 5-60-34-89

Distribución:
En las librerías de la Distribuidora de Libros de la UNAM (Centro Comercial - C.U.) y Centro Cultural Universitario - (C.U.)

Tiraje: 500 ejemplares

Notas:
Los artículos deberán ser redactados en español y acompañados de un breve resumen en inglés o bien en inglés con resumen en español. Serán dirigidos al Seminario de Arquitectura Prehispánica. Facultad de Arquitectura, U.N.A.M, San Angel, Delegación Alvaro Obregón, 01000, México, D. F.

El consejo editorial, con arbitraje internacional, se reserva el derecho de selección. Autorizada la reproducción parcial de artículos a condición de que se cite la fuente.

número 31 • diciembre 1996

PINTURA MURAL 1

Índice

EDITORIAL 1
English 2
Français 2

REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE ESTILO
Beatriz de la Fuente 3

LA HISTORIA PINTADA: DIVERSIDAD TEMÁTICA EN LOS MURALES MAYAS DEL ÁREA NORTE
Leticia Staines 9

MODOS DE REPRESENTAR A LA FIGURA HUMANA EN LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA
Beatriz de la Fuente 19

EL DIOS K EN ALGUNAS TAPAS DE BÓVEDA DE LA PENÍNSULA DE YUCATÁN
Alfonso Arellano Hernández 33

EVOLUCIÓN TEMPORAL DEL ARTE MONUMENTAL PALENCANO, PRIMERAS ETAPAS
Ma. Concepción Obregón Rodríguez 43

Próximos Números

- DOCUMENTACIÓN DE ARQUITECTURA 1 - GEORGE ANDREWS
- DOCUMENTACIÓN DE ARQUITECTURA 2 - GEORGE ANDREWS
- JORNADAS DE ARQUITECTURA PREHISPÁNICA EN MESOAMÉRICA VI HOMENAJE A GEORGE ANDREWS
- JORNADAS DE ARQUITECTURA PREHISPÁNICA EN MESOAMÉRICA VII HOMENAJE A STANLEY LOTEN
- JORNADAS DE ARQUITECTURA PREHISPÁNICA EN MESOAMÉRICA VIII HOMENAJE A EDUARDO PAREYÓN
- DOCUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL 2
- TEORÍA E HISTORIA DEL URBANISMO EN MÉXICO - ÉPOCA PREHISPÁNICA 3
- CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO MONUMENTAL 2
- ARQUITECTURA DE OCCIDENTE 2

El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) ha incluído estos ***Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*** en el **ÍNDICE DE REVISTAS CIENTÍFICAS MEXICANAS DE EXCELENCIA,** México, D. F., abril 15 de 1994.

Detalle de una banda acuática de los murales de Cacaxtla, Tlaxcala. Foto: Juan Antonio Siller.

AUTORES QUE HAN COLABORADO EN LOS CUADERNOS DE ARQUITECTURA MESOAMERICANA

Esther Acevedo • Renaldo Acevedo • Marco Antonio Aguirre • Claudio Albertani • Alberto Amador Sellerier • George F. Andrews • Jorge Angulo • Kazuo Aoyama • Raul Arana • Ricardo Arancón • Alfonso Arellano Hernández • Ramón Arellanos • Anthony F. Aveny • Alfredo Barrera Rubio • Lourdes Beauregard • Marshall J. Becker • Pierre Becquelin • Antonio Benavides • Richard Blanton • Rosa Brambila • Johanna Broda • Ricardo Bueno • Rubén Cabrera • Jaime Cama • Jorge Camberos Garibi • Yolanda Cano Giselle Canto • Carlos Castañeda • Noemí Castillo • Mónica Cejudo • Estefanía Chávez Pablo Chico • Rafael Cobos • Marvin Cohodas • Carmen Cook de Leonard† • Xavier Cortés Rocha • Ann Cyphers • Ana Ma. Crespo • Salvador de Alba • Enrique de Anda • Beatriz de la Fuente • Ricardo de Robina • Hortensia de Vega Nova • Mercedes del Corral de la I. • Lawrence G. Desmond • Ignacio Díaz • Salvador Díaz Berrio • Ursula Dyckerhoff María Estela Eguiarte • Javier Escalante Moscoso • Bernd Fahmel • Yolanda Fernández Rodolfo Fernández • Sergio Flores Peña • Patricia Fournier • Miriam Judith Gallegos Gómora • Fernando Garcés • Tomás García • Angel García Cook • Armando García • Florentino García Cruz • Roberto García Moll • Guillermo García Oropeza • Silvia Garza T. de González • Margarita Gaxiola • Paul Gendrop† • Norberto González Crespo • Fernando González Gortázar • Arturo Guevara • Horst Hartung† • Agustín Hernández • Alberto Herrera • Kenneth G. Hirth • Hasso Hohmann • Marjorie I. Ingle • Ana Luisa Izquierdo Robert Kotska • Steve Kowalski • George Kubler • Eduardo B. Kurjack Baeso • Juan Lanzagorta Vallín • Jaime Litvak • Edmundo López de la Rosa • Lorenza López Mestas H. Stanley Loten • Marcelo L. Magadin • Druzo Maldonado Jiménez • Alejandro Mangino Tazzer • Linda Manzanilla • Charles W. Markman • Cecilia Martínez de la Macorra • Karl Herbert Mayer • Enrique Méndez • José Mendiolea • Dominique Michelet • Daniel Molina • Augusto Molina • Carlos Morales Schechinger • Rubén Morante • Alfredo J. Moreira Noel Morelos • Alfonso Muñoz Cosme • David Muñoz • Enrique Nafarrate • Carlos Navarrete • Raúl Noriega • César Novoa • Ma. Concepción Obregón Rodríguez • Arturo Oliveros • Olga Orive • Germán Ortega Chávez • Agustín Ortiz • José Enrique Ortiz Lanz Alejandro Pacheco • John Paddock • Eduardo Pareyón • Arturo Pascual Soto • Ana María Paz Bone • Ana María Pelz • David A. Peterson • Sofía Pincemin • Arturo Ponce de León Hanns J. Prem • Giancarlo Puppo • César A. Quijada • Augusto Quijano • Oscar Quintana • Pedro Ramírez Vázquez • Jorge Ramos de la Vega • Francisco Rivas Castro • Ignacio Rodríguez García • Víctor Rivera • Nelly M. Robles • Ignacio Rodríguez • Alejandra Rodríguez • Salomón Rojas • Ma. Eugenia Romero • Mauricio Rosas • Carlos Ruiz • J. Omar Ruiz • Juan Carlos Saint-Charles • Sergio Sánchez Correa • Francisco Javier Sansores • Carlos Santos • Daniel Schávelzon • Francisco Schroeder • Mari Carmen Serra Puche • Juan Antonio Siller • Michael Smith • Felipe R. Solís • Ronald Spores • Leticia Staines • Franz Tichy • Antonio Toca • Eloísa Uribe • Juan Antonio Valdés • Ariel Valencia • Miguel Angel Valenzuela • Ernesto Vargas Pacheco • Ramón Vargas • Ignacio Vázquez Ceceña • Ernesto Velazco • Adriana Velázquez • M. Cristina Vidal Lorenzo • Alejandro Villalobos • Javier Villalobos • Carlos Viramontes • Marcus Winter • Enrique Yañez • Renée Lorelei Zapata • Roberto Zárate • Guadalupe Zepeda • Juan Rafael Zimbrón Romero •

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RECTOR
Dr. José Sarukhán

SECRETARIO GENERAL
Dr. Jaime Martuscelli Quintana

SECRETARIO ADMINISTRATIVO
Dr. Salvador Malo Alvarez

SECRETARIO DE SERVICIOS ACADÉMICOS
Dr. Roberto Castañón Romo

SECRETARIO DE ASUNTOS ESTUDIANTILES
Lic. Rafael Cordera Campos

ABOGADO GENERAL
Dra. Ma. del Refugio González

DIRECTOR GENERAL DE INFORMACIÓN
Ing. Leonardo Ramírez Pomar

FACULTAD DE ARQUITECTURA

DIRECTOR
M. en Arq. Xavier Cortés Rocha

SECRETARIA GENERAL
Arq. Eduardo Navarro Guerrero

SECRETARIO ACADÉMICO
Arq. Ricardo Arancón García

JEFE DIVISIÓN ESTUDIOS DE POSGRADO
Dr. Luis Arnal Simón

CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARQUITECTURA Y URBANISMO
Arq. Elodia Gómez Maqueo

COORDINACIÓN SEMINARIO DE ARQUITECTURA PREHISPÁNICA
Arq. Ricardo Arancón García

en este número:

PINTURA MURAL 1

autores: b. de la fuente • l. staines • a. arellano hernández • m. c. obregón rodríguez

ISSN 0185-5113

EDITORIAL

Se inicia una nueva temática sobre la pintura mural de la arquitectura prehispánica en Mesoamérica.

Con la coordinación de la Doctora Beatriz de la Fuente y del Seminario de Pintura Mural que dirige en el Instituto de Investigaciones Estéticas, se contó con la valiosa colaboración de los investigadores que durante varios años han llevado a cabo importantes estudios con el objeto de conformar un catálogo de pintura mural, realizando estudios en diversos lugares de Mesoamérica, particularmente en el área maya y el altiplano de México.

Algunos de estos artículos fueron presentados en reuniones académicas en el Colegio Nacional.

La Doctora Beatriz de la Fuente se inicia con una reflexión en torno al concepto de estilo en los objetos creados por el hombre. Leticia Staines hace una relación descriptiva de la historia pintada y de la diversidad en las temáticas presentes en los murales mayas en el área norte de la península de Yucatán.

La doctora Beatriz de la Fuente nos ofrece también un artículo sobre los modos de representar a la figura humana en la pintura mural prehispánica y sobre el concepto tradicional relativo a la pintura y la transferencia del mundo tridimensional al bidimensional de la superficie a pintar.

Alfonso Arellano Hernández analiza la presencia del Dios K en algunas losas tapas de bóvedas en la región de la península de Yucatán y los textos e imá- genes pintadas asociadas a ellas.

Finalmente la historiadora Ma. Concepción Obregón Rodríguez establece una secuencia de la evolución temporal del arte monumental de Palenque y los principales criterios para definir el estilo palencano, a través de los relieves estocados que decoran los muros de los principales edificios templos y palacios en el sitio.

El Editor
Juan Antonio Siller

Portada: Pintura mural de Cacaxtla. **Contraportada:** Detalle de las garras de un personaje de las pinturas de Cacaxtla, Tlaxcala. Ambas fotos de Juan Antonio Siller. **Logotipo portada:** Glifo de Palenque, Chiapas, representando una pirámide estilizada. Dibujo de Paul Gendrop.

This notebook begins a new theme devoted to mural paintings in prehispanic architecture in the cultural area named Mesoamerica.

The authors explain different concepts and made reflections on subjects related with the style and the thematical diversity of mayan murals, the forms in which human figures are represented in mural paintings, the significance of God K in the graves that cover the vaults and the temporal evolution on palencan monumental art.

The Editor

Ce cahier marque le début d'une série thématique dédiée à la pinture murale de l'architecture prehispanique dans la Région culturelle de Mésoamérique.

Les auteurs développent divers concepts et réflexions autour du style, la diversité thématique des muraux mayas, la forme représentative de la figure humaine dans la pinture murale, la signification du Dieu K dans les pierres couvrant les voûtes et l'evolution temporelle de l'art monumental de Palenque.

L'Editeur

Viñeta.- Detalle de manos de la escena de los cautivos, pinturas de Bonampak, Chiapas. Foto: ILCE.

REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE ESTILO

Beatriz de la Fuente *

The author explains that one of the fundamental reasons to select the themes presented in the course based on prehispanic mural painting and its interdisciplinar view, are related particularly with the different aspects of the concept of style in the objects created by men, related with its daily life and activities, with the style of an historical epoch and the style in accordance to a special human group developed on a specific geographical zone.

La razón principal para la selección del tema que da comienzo en este curso es que, de alguna manera, varias de las ponencias que se han de presentar, tienen que ver, con aspectos distintos y diversos conceptos de estilo. Hay, se ha dicho, estilo en objetos creados por el hombre, estilo en sus actividades, estilo de vida, estilo de una época histórica, estilo que hace coherente a un grupo humano en determinada zona geográfica, estilo, en fin, en todas las diversas acepciones que ahora, acaso impensadamente, les hemos atribuído a casi todos los aspectos de la vida y del quehacer humano.

Un hecho sobresaliente acerca del concepto de estilo es que ha resultado difícil, hasta ahora, y entre los estudiosos sobre el tema, ponerse de acuerdo acerca de lo que es. Los objetos de arte, se ha dicho reiteradamente -pinturas, obras de teatro, edificaciones, esculturas, óperas- tienen tal o cual estilo. Pero, extrañamente, se dice también que hay estilo en los trajes de baño, en las corbatas, en los modelos de automóviles. Y el asunto se confunde más, cuando se habla de estilo en las maneras de hacer cosas: estilo de enseñar, estilo de jugar al ajedrez, y aun estilo de vender seguros de vida y pólizas de muerte.

Congregar a distintos especialistas en torno a un tema radical de las actividades del hombre: el de la pintura mural -creada por los más remotos ancestros-, indica, incuestionablemente, una selección estilística. Afincados en los estilos pictóricos buscamos y encontramos respuestas a las diferentes inquietudes del hombre prehispánico. Todas las investigaciones que se generan en nuestro Seminario semanal de Pintura Mural Prehispánica, están inevitablemente arraigadas en hechos pictóricos. Lo referido a otros estilos: arquitectónico, escultórico o cerámico interesa sólo en el caso de que se ilumine sobre aspectos del muralismo.

Cierto es, se me podría señalar que, el, o los estilos, de una cultura han de tomarse en cuenta en su conjunto, para así comprenderla más cabalmente. A tal señalamiento habría de contestar que si bien el ocuparnos de un sólo aspecto de la creación -la pintura-, es una abstracción para acercarnos al conocimiento del hombre, concurren para alcanzarlo orientaciones que toman en cuenta distintos campos del hacer humano. De tal suerte que, teniendo como centro a la pintura mural prehispánica, se han tomado distintos senderos para aproximársele.

En su libro clásico **Art as Experience,** John Dewey escribió lo siguiente:

> "las obras de arte son el único medio de comunicación, completo y sin obstáculos, entre el hombre y los hombres, en un mundo lleno de abismos y de muros que limitan la experiencia en comunidad" (Dewey, J. **Art as an Experience,** New York, Capricorn Books, 1958:105)

Dewey comprendió que el arte no es sólo comunicación sino también experiencia, expresión, comunión. La obra de arte se encuentra plena de significado de experiencia humana; es sobre todas las cosas creadas por el hombre la *via regia* para alcanzar lo humano del ser humano.

Los diversos senderos que hemos tomado, partiendo del centro o diri-

NOTA.- Conferencia inaugural dictada el día 19 de abril de 1993 en el Colegio Nacional, con motivo del Curso sobre "La Pintura Mural Prehispánica, Enfoque Interdisciplinario, 2a. parte."

* ***Doctora en Historia del Arte. Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Colegio Nacional.***

gidos hacia él, no tienen otro sentido que el de interpretar, comprender, comulgar con la obra de arte; en nuestro caso con las pinturas que aun permanecen en muros prehispánicos de distintos tiempos, de diferentes rumbos.

La interpretación de la obra de arte depende, en última instancia de la habilidad del intérprete para penetrar a través de los niveles de dicha obra: los estratos de su construcción formal y de la estructura de su contenido. A través del modo como expresa una visión determinada del mundo, un deseo ontológico fundamental en el estilo y un sentimiento determinado en sus rasgos estéticos. El interpretador penetrará así a la obra y en unión con ella aprenderá lo que de suyo la distingue.

"La obra de arte -continuo citando a Dewey- despierta y acentúa la cualidad de ser parte de una totalidad, y de pertenecer a esa totalidad inclusiva que es el universo en que vivimos." (*Ibid*:195).

En suma, a todos los que ahora exponemos resultados parciales de investigaciones sobre las pinturas murales prehispánicas, nos ha unido el interés por interpretar -en distintos niveles- la apariencia y la esencia de las dichas obras de arte. Acaso nos une también, en ésta empresa, ese hondo deseo de experiencia comunitaria de que hablara Dewey.

Volvamos al problema del estilo. James Ackerman considera a los estilos como atributos de los objetos y de las obras de arte, así dice:

> "En el estudio de las obras -no de instituciones o de personas- está la información primaria; en ella debemos encontrar ciertas características que son más o menos estables...y flexibles...llamamos estilo al conjunto diferenciable de tales características." (Ackerman, James S. "Style" en **Art and Archaeology**, ed. James S. Ackerman y Rhys Carpenter, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall 1963: 164). Por su parte sir Ernst Gombrich, en su artículo enciclopédico, predica los estilos en las acciones:

"El estilo es una manera distintiva y, por lo tanto, inconfundible, en la realización de una actividad o de la factura de un artefacto" ("Style", en **International Encyclopedia of the Social Sciences,** New York: Macmillan 1968-79: 15: 52-61).

Meyer Schapiro, autor del más cuidadoso y entusiasta ensayo que conocemos, parece, en ocasiones, indeciso en su atribución al estilo en objetos o en acciones:

"Por estilo se entiende la forma constante -y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o de un grupo. El término se aplica también al conjunto de la actividad de un individuo o de una sociedad; se habla de un estilo de vida, del estilo de una civilización". (**Estilo,** Ediciones 3, Buenos Aires 1962: 7 ensayo extraído de **Anthropology Today,** ed. por A.L. Kroeber. The University of Chicago Press, 1953).

He de recordar también los postulados de W. Worringer quien en su libro **Abstracción y Naturaleza** propuso una concepción y valoración de la obra de arte que rehabilita la voluntad artística abstracta, y se contrapone, por tanto, a la unilateral y exlusivista concepción tradicional de la estética europea clasicista. Contempla que distintas categorías psicológicas: de la abstracción y de la proyección sentimental, encuentran su expresión formal en la evolución del estilo, que no es sino la expresión concreta de la relación del hombre con su mundo. Cabe decir que el historiador del arte prehispánico P. Westheim vió el universo prehispánico anclado en los principios de Wörringer.

Como consecuencia de la teoría de Wörringer, G. Kubler ("Style and the representation of historical time" en **Annals of the New York Academy of Arts and Sciences** vol. 138, 1967: 853) y S. Alpers ("Style is What You Make It: The Visual Arts Once Again" en **The Concept of Style,** Cornell University Press 1987: 137-163) coinciden en que el concepto ambiguo de estilo ha ejercido efectos desafortunados en las disciplinas humanísticas. Siguiendo el ejemplo de los historiadores del arte se ha considerado actividad honorífica designar los períodos estilísticos, o en su caso, los subperíodos, en lugar de llevar a cabo un análisis concienzudo de obras concretas. Las implicaciones se advierten y multiplican; se habla de un barroco temprano, medio y tardío en el arte de occidente, y también en el universo prehispánico se ha nombrado un clásico temprano, medio y tardío, y un preclásico y posclásico con las mismas subdivisiones. Es así como en los actuales escritos sobre arte, el discurso cambia de la localización de una obra en un período estilístico, al análisis de su estilo (léase formal), y al de su contenido (léase iconografía). Estas categorías, supuestamente objetivas, de clasificaciones históricas son tratadas como cualidades estéticas de los objetos, como si les fueran inherentes. El estilo, de tal manera, es usado con la connotación de ser poseído por el objeto.

Modos contrarios, pero complementarios para entender los estilos artísticos: en el primer caso, para Ackerman, Gombrich y Schapiro, entre otros, el estilo reside potencialmente en el objeto o en la actividad, las circunstancias externas lo hacen explícito. En el segundo caso, para Wörringer, Westheim, Kubler y Alpers, el estilo es un concepto creado para agrupar formas que tienen históricamente algo en común, llámese *Kunstwollen,* voluntad de arte, o sencillamente inclinación psicológica de la cultura. De lo anterior deriva que, los estilos de tiempos pasados, como ocurre con los precolombinos, son además de histórico, secuencias históricas en sí mismas. A menudo el valor estético, artístico, comercial de un objeto de arte depende de su asignación estilística.

He de confesar que la segunda postura a que me he referido, me atrae sobremanera por el siguiente breve razonamiento: obras, acciones, teorías son creaciones humanas; no existen como tales en la naturaleza, y el hombre al crear, también ordena y produce una realidad siempre renovada distinta a la de su entorno natural. Si el hombre dota de rasgos humanos a los objetos que fabrica, en estos, en tales objetos, podrá reconocerse. Los objetos revelan distintos estilos que no son otra cosa que la imagen misma del hombre en sus circunstancias personales y culturales.

De las citas anteriores queda claro que se trata, cuando menos, de dos distintas acepciones de estilo: una re-

ferida al proceso -a la acción- y otra al producto; en este último concepto queda inscritas las obras de arte que habrán de ocupar nuestra atención.

Paso ahora a exponer ciertas reflexiones teóricas que me he planteado acerca del concepto del estilo. He de aclarar que sólo me ocuparé del estilo, en cuanto a objetos fabricados por el hombre, y de éstos no abordaré el estilo en la indumentaria y los adornos, por ejemplo, sino en el estilo artístico, es decir el estilo, o los estilos, que el hombre ha creado a través de uno de sus medios fundamentales de comunicación.

Mis reflexiones se arraigan en la historia del arte ya que es, precisamente, esta disciplina la que ha permeado con sus conceptos de estilo, a otras ramas de las humanidades y de las ciencias sociales.

La naturaleza dual de la creación artística

Cada obra de arte, tiene una naturaleza dual y existe en dos distintos niveles.

En un primer nivel, un objeto de arte es el registro de la visión plástica del artista. Transforma algo que ha visto, sentido o imaginado, en un arreglo perceptible de diseño, de líneas, de colores, de texturas, de espacios, de volúmenes. Como tal, pertenece al campo de la estética y puede ser analizado por su sola composición formal, movimiento, efectos espaciales, paleta colorística y otras expresiones de sensibilidad plástica. Puede así ser apreciada en lo que de suyo muestra concretamente.

Pero no es suficiente acercarse a la obra de arte como una sola experiencia estética-formal. Es cierto que al mirar y al sentir la pintura en sus cualidades inmediatas, podremos percibir los rasgos que la definen como tal; distinguir su originalidad y las técnicas que la configuran. Sin embargo, para entender su pleno significado como objeto de creación humana, es necesario conocer acerca del estilo en que se muestra y de las fuentes del tema que representa. Esto Ultimo toca el inevitable problema que enfrentamos los que estudiamos objetos del pasado prehispánico, al carecer de fuentes literarias, hemos de apoyar los conocimientos en lo que los objetos comunican. No habré de extenderme en este asunto; dejaré establecido que la obra de arte es la fuente primaria de comunicación entre sus creadores y los que ahora aspiramos a comprenderla. Más adelante volveré, de modo breve sobre el asunto del contenido.

El artista registra además de formas, líneas, y colores, algo que le es inherente en su condición de ser social, y que resulta parte radical de una visión general de su tiempo y de sus circunstancias. Es imposible ignorar que el medio ambiente, las tradiciones, las circunstancias políticas y económicas, los credos religiosos, los rasgos nacionales, y el clima, ejerzan poderoso impacto sobre los hombres. La importancia relativa de cada uno de estos factores ha sido discutida desde hace tiempo y, no cabe duda que en lo particular y en conjunto, subyacen y modifican las actividades culturales. El que hoy llamamos artista -pintor, escultor, arquitecto, ceramista- está imbuído en la civilización de su entorno y su obra la revela en distintos grados y niveles; en ocasiones con hondura, en veces con delicada superficialidad.

Sin embargo, el artista no es sólo el "agente social" que expresa "conscientemente" su tiempo y el arte, y éste no es el único producto humano de una época. Las obras maestras no pueden ser consideradas meramente como sumarios de una civilización, pero como postuló hace años Herbert Read (**Icon and Idea**, The Function of Art in the Development of Human Consciousness, Faber and Faber Ltd., London 1955), el arte o las obras de arte trascienden la cultura que las produjo, y anticipan cambios fundamentales en el desarrollo de la conciencia humana; no son, por ello, sencillas transcripciones de ideas, creencias, naturaleza y vida cotidiana.

Hay una correlación indudable entre los valores específicos de las artes y todas las demás expresiones de una civilización; esta correlación es otro marco de referencia en el cual existe cada obra de arte. La historia del arte es parte de la historia del hombre y de la historia de las ideas; la obra de arte concilia el pensamiento y la sensación de su tiempo en términos visuales. El arte transforma lo que el hombre cree en formas y en imágenes. El artista de su tiempo enfoca su visión selectiva en apariencias, contradictorias y cambiantes, que constituyen la realidad del universo de su percepción.

En cada período hay, ciertamente denominadores comunes en la selección visual y en el énfasis estético. Aparecen y reaparecen en las obras de ciertos grupos y épocas, y caracterizan lo que bien podríamos llamar estilo general de un tiempo, precolombino, decimonónico, renacentista y de un país, maya, flamenco, hindú. Tal estilo general es tan históricamente legítimo como las guerras, los desarrollos técnicos, los movimientos religiosos.

En resolución, el arte, comunica, de modo absolutamente esencial una verdad colectiva por medio de formas que de suyo le son inconfundibles.

El significado del estilo

La interacción entre distintas tendencias espirituales y un estilo artístico determinado ha sido explicada en diversas maneras por distintas teorías. De algunas de ellas me ocupé anteriormente.

Aunque las teorías difieran, al punto de llegar, en casos extremos, a ser exclusivas unas de otras, coinciden en un punto: no hay "progreso" en las obras de arte, en el sentido Spenceriano de una línea derecha y ascendente de avance. Hay "progreso" en la ciencia y en la técnica, más no en el arte. Un estilo tardío no es necesariamente mejor que uno temprano. Si hubiera "progreso" cada siglo crearía mejores obras que el anterior. No es el caso, cada estilo es diferente: puede ser comparado con otro estilo, nunca calificado con términos que carecen de fundamento. Hoy día nos damos cuenta que en el siglo XIX se juzgó, erróneamente, al arte por la medida clásica. Sus efectos los sabemos en los nombres que usamos para referirnos a períodos cruciales del arte y de la cultura prehispánica. Cualquier teoría que mida las obras creadas por el hombre mediante unsolo patrón, sólo comprenderá mínima fracción del acto creativo y de la obra creada. No hay leyes fijas que gobiernen el desarrollo del estilo, sea general, regional, local o

individual; su cambio constante se puede aprehender de generación en generación, de una a otra época histórica. En el arte prehispánico, en la pintura, son las obras mismas que guiarán al espectador, al interpretador, que bajo diferente perspectiva, comulga con ellas.

Factores que configuran el estilo

Hay cinco elementos primordiales que se encuentran más allá de la intención artística y del margen de opciones visuales que se le presentan al creador: en ellos se advierte la afinidad entre imaginación creativa y sus circunstancias geográficas, históricas y temporales... Me refiero a:

1) período,
2) lugar (nación o país hoy en día)
3) sistema social y político
4) religión o credo
5) materiales y técnicas.

1) Período

Todas las producciones artísticas de cualquier período tienen características formas comunes. Pueden ser modificadas por criterios en los cuales se utilizan también diferencias geográficas. Por ejemplo en Occidente, hablamos de arte francés y de gótico temprano significando un período que se inicia hacia 1150; en Mesoamérica nos referimos a la pintura maya, del clásico tardío en una época que va de 600 a 900 d.C.

2) Lugar

El término puede ser sinónimo de lo que hoy en día llamamos nación. Uno de los rasgos que le dan identidad es el lenguaje que, pudiera ser determinante en las diferencia entre regiones. Los cambios en las regiones se producen lentamente, pero configuran inconfundibles lenguajes plásticos. En Occidente recordaremos como ejemplos las pinturas de paisajes franceses y holandeses del siglo XVII en Mesoamérica las representaciones de agua en Teotihuacán, entre los siglos V y VII.

3) Sistemas políticos y sociales

Los patrones de una sociedad y sus conductas políticas pueden contribuir enormemente a cambios y definiciones en el estilo. En Egipto el poder absoluto del faraón se advierte en estilos que reiteran rituales y tradición. Durante el absolutismo francés, de mediados del siglo XVII a finales del siglo XVIII, el arte estuvo prácticamente al servicio de la corte y del rey de Francia. En Mesoamérica la glorificación del gobernante divino como centro de cohesión social se percibe por ejemplo en Bonampak por un acercamiento mayor de las formas al dato visual. En los casos antes citados el arte no cambia mientras no se producen alteraciones notables en la política y en la sociedad. De ahí que modificaciones evidentes como en los murales de los animales mitológicos en Teotihuacán, sugieran cambios en las conductas políticas o sociales. En el propio sitio (Teotihuacán) -en donde se dice nacieron los dioses-, gremios como jugadores de pelota y buceadores, por ejemplo se miran representados en Tepantitla y en Tetitla respectivamente.

La estructura social determina, en cierta medida, a los grupos que patrocinan al arte, cada grupo demanda un rango específico de imaginería, la que adquiere patrones característicos de representación; de ahí que, tanto las conductas políticas como las sociales, sean elementos fundamentales en el estilo.

4) Religión, (creencias, movimientos espirituales)

En una revisión de la historia del arte destaca la influencia que, en las formas y en las imágenes, han tenido los movimientos espirituales. En Occidente, el cristianismo, el renacimiento, la reforma, han dejado huella perpetua en el desarrollo de los estilos. En Mesoamérica no hay transformaciones sustantivas en la esencia de la religión, los cambios obedecen más bien a circunstancias, temporales geográficas y político sociales; por ello es tan radicalmente distinta la pintura teotihuacana -tan alejada de la realidad- de la pintura maya -tan cercana a la naturaleza-. La religión sufre modificaciones internas, se enriquece, se complica en sus rituales y ceremonias, se diversifica el panteón, pero no hay movimientos espirituales externos que la sacudan en lo que tiene de fundamental.

El arte en Occidente, ha sido promovido por la Iglesia o grupos religiosos, por la nobleza, por mercaderes, por instituciones públicas, por industrias, por academias y por gobiernos. Cada instancia promueve formas y signos que le son propios y, de tal modo, nutre diferencias en el lenguaje visual. En tiempos antiguos y en distintos pueblos del mundo no había separación categórica en las funciones de las que ahora conocemos como instancias diversas. Era usual también, que la misma persona hiciera las veces de gobernante, guerrero sacerdote, y jugador de pelota; por ello formas y contenidos aluden tanto a deidades supremas de la religión, como a rituales, y a ceremonias de los jefes de gobierno, quiénes a su vez, en su carácter divino personificaban a seres sobrenaturales.

Octavio Paz ha señalado que el mundo mesoamericano no sufrió situaciones convulsas por influencias externas; en otras palabras, no vivió presiones extra-americanas. De ahí concluye que tiene como característica su *otredad*, no es occidente, no es oriente, es *otra cosa,* es el universo, único, que se define en si mismo, que no tiene equivalente en la historia del hombre: es en fin el universo de los pueblos que habitaron la América Media antes de la llegada de los españoles.

5) Técnicas y materiales

Otros factores importantes que influyen en la creación estilística son los materiales usados y las técnicas con las cuales se aplican. Se ha dicho que determinan más claramente a la arquitectura y a la escultura, y que en la pintura de Occidente las diferencias mayores se aprecian si se trata de fresco, de uso de colores de caseína, o de temple de huevo, de pintura con aceite, o de colores que vienen en tubos. Diferencias también son evidentes si la pintura es sobre muros, ya que éstos definen y ordenan las superficies pictóricas, o si es en tabla, papel o tela, de formatos distintos y menores que los murales.

Estos cinco elementos son, en suma, los mayores determinantes en los estilos históricos del arte. No pretendo que las generalizaciones antes mencionadas sean tomadas literalmente, sólo aspiro a ordenar una determinada manera de conocimiento: saber cuales son los elementos que

inciden en la configuración del estilo. La presencia de uno o más de los dichos elementos puede adquirir relevancia en un período o, incluso, en distintos tiempos y momentos de ese período. La maraña de hilos en cada estilo no puede ser cabalmente peinada, medida, y pesada por reglas precisas. Algo más sutil y radical las trasciende y ello es la dimensión humana. Lo que interesa en el arte es la comunicación del hombre con el hombre. Para entender lo que se dice hay distintas maneras de escuchar, eso es lo que pretendemos desde la mira de diversas disciplinas; pero de ahí a suponer que el hacer artístico se valore por métodos y regulaciones, equivaldría a destruir la esencia de esa comunión humana de la cual he hablado anteriormente. Los factores que modelan el estilo pueden ser reconocidos y estudiados como pasos legítimos hacia la verdadera comprensión.

La importancia del contenido

El contenido de una obra de arte es tan decisivo como la forma. En efecto, forma y contenido están tan íntimamente unidos que separarlas para su estudio puede llevar a distinciones falaces y artificiales.

Filósofos y estetas han predicado que la apreciación de una obra de arte es un acto desinteresado, es la postura que pregonó disfrutar el arte por el arte. La comprensión no se divide en dos sectores: la valoración formal y la aprehensión del contenido. Este determina, en buena medida a la forma en su creación, y cuando se mira la obra concluída no puede dejar de suscitar el interés en la lectura del asunto representado. Cierto es, en lo que se refiere al arte prehispánico en particular, que los últimos años han visto como el interés, acaso desmedido, de algunos iconógrafos y epigrafistas, han desprovisto al objeto de su cualidad dual, indisolubre y unitaria. Importa lo que se lee, y debido a nuestros escasos conocimiento en los asuntos y temas representados plásticamente, se exageran y aun se inventan lecturas sin fundamento. El público contemporáneo a la obra plástica de determinado tiempo, la entendía sin hacer las abstracciones que hoy hacemos para su estudio y comprensión.

Los temas representados en el arte revelan el pensar, sentir, creer y actuar del hombre, en todos los tiempos y en todas las circunstancias; en cada uno se mira en que medida lo define (el Espíritu Santo tiene apariencia de blanca paloma y Tlaloc se reconoce por los grandes aros que circundan sus ojos, por sus colmillos y su bigotera). Y a la vez se advierte, como el estilo de un tiempo histórico modela al tema: una renacentista virgen con niño o la figura de un anciano ancestro en una clásica tumba zapoteca. El tema actúa sobre la forma, la forma revela el estilo, y el estilo modela el tema.

Reflexiones finales, de orden general y de carácter particular

Si el estilo es producto de la sociedad de un tiempo histórico, de un lugar, de una cultura, es decir de conductas sociales, políticas, religiosas y técnicas, la obra de arte en sí es creación individual. Insisto en este punto porque se ha repetido, sin razón, que el arte prehispánico es colectivo; colectiva es su realización, su creación, la idea que genera la mente del genio es particular. Esta puede ser reformada, mejorada y, desde luego, ampliada por varias mentes, por diversos individuos, pero la original es de uno sólo. La idea, convertida en objeto plástico: la pirámide trunca de cuerpos escalonados, la efigie del dios viejo del fuego, el enigmático chacmool, el recipiente trípode con tapa, puede, y es, repetida incansablemente. La original es la forma arquetípica de un estilo.

Hay tiempos históricos en que los estilos plásticos se integran de manera excepcional, pienso en el Renacimiento italiano, en donde se conjuntaron ciencias y humanidades, y hay otros, en los cuales domina alguno de los estilos. En el México Antiguo durante el preclásico y el posclásico tardío, entre, olmecas y mexicas respectivamente, hubo definida voluntad por el quehacer escultórico; factores preferenciales de estilo orientaron a sus creadores por los volúmenes, ocupando su inamovible lugar en el espacio. Los tiempos históricos del clásico, epiclásico y posclásico temprano se expresaron primariamente por formas bidimensionales; la pintura y el relieve, con las modalidades estilísticas propias de cada cultura y lugar. Una vez más, permítaseme recordar que en observaciones generales siempre hay lugar a excepciones y, de otra parte que, la pintura mural es más accesible al deterioro y a la degradación, que los edificios, las esculturas y aún que la cerámica.

Particularizando acerca de los estilos pictóricos, se ha dicho repetidamente que en la pintura mural se usó limitado número de colores, que no hay perspectiva ni intentos de ilusión espacial, ni uso de luces y sombras para producir efectos visuales de volumen. Aseveraciones sin fundamento, ya que hay, lo hemos de oir y ver en las ponencias, variedad de tonalidades coloríticas; la perspectiva no se rige por cánones occidentales de puntos de fuga, sin embargo hay superposición de imágenes para dar visión de profundidad, y narración escénica de distintos planos -registros horizontales- que dan secuencia narrativa; la luminosidad se logra mediante intensidades coloríticas y en las pinturas más naturalistas se percibe la redondez de las formas y la sugerencia del volumen.

Lo antes dicho queda inscrito en el concepto de estilo, el de la pintura mural de Mesoamérica, que no es equiparable con el de otros rumbos y otros pueblos, es el de la pintura mural del Antiguo México. Ahora bien se trata de un fenómeno de experiencia humana, por ello comparte rasgos con el de otros estilos del mundo. Así lo consignado -imágenes, símbolos, escenas- se revelan clara y simultáneamente.

La escala humana, salvo en las pinturas más próximas a la referencia visible, sólo tiene sentido simbólico. La presentación de la imagen, de frente o de perfil, alude a su importancia plástica. ¿Qué diferencia existe entre la importancia visual y la de la realidad de la naturaleza? Esa división tajante no existía para el hombre precolombino, él mismo era parte de la naturaleza y como tal, salvo en excepciones, se representaba. Se dice que las imágenes frontales son de mayor importancia jerárquica que las de perfil, me parece que es tan solo un estilo convencional para resolver problemas espaciales.

Dentro de los límites de los varios estilos pictóricos los detalles revelan

sorprendente realismo: imitan un modelo. La integración en la imagen se alcanza mediante la colocación adecuada -para sus creadores- de distintos símbolos. De manera tal que se produce una nueva realidad que comunica verdades sagradas con objetivos religiosos y estatales.

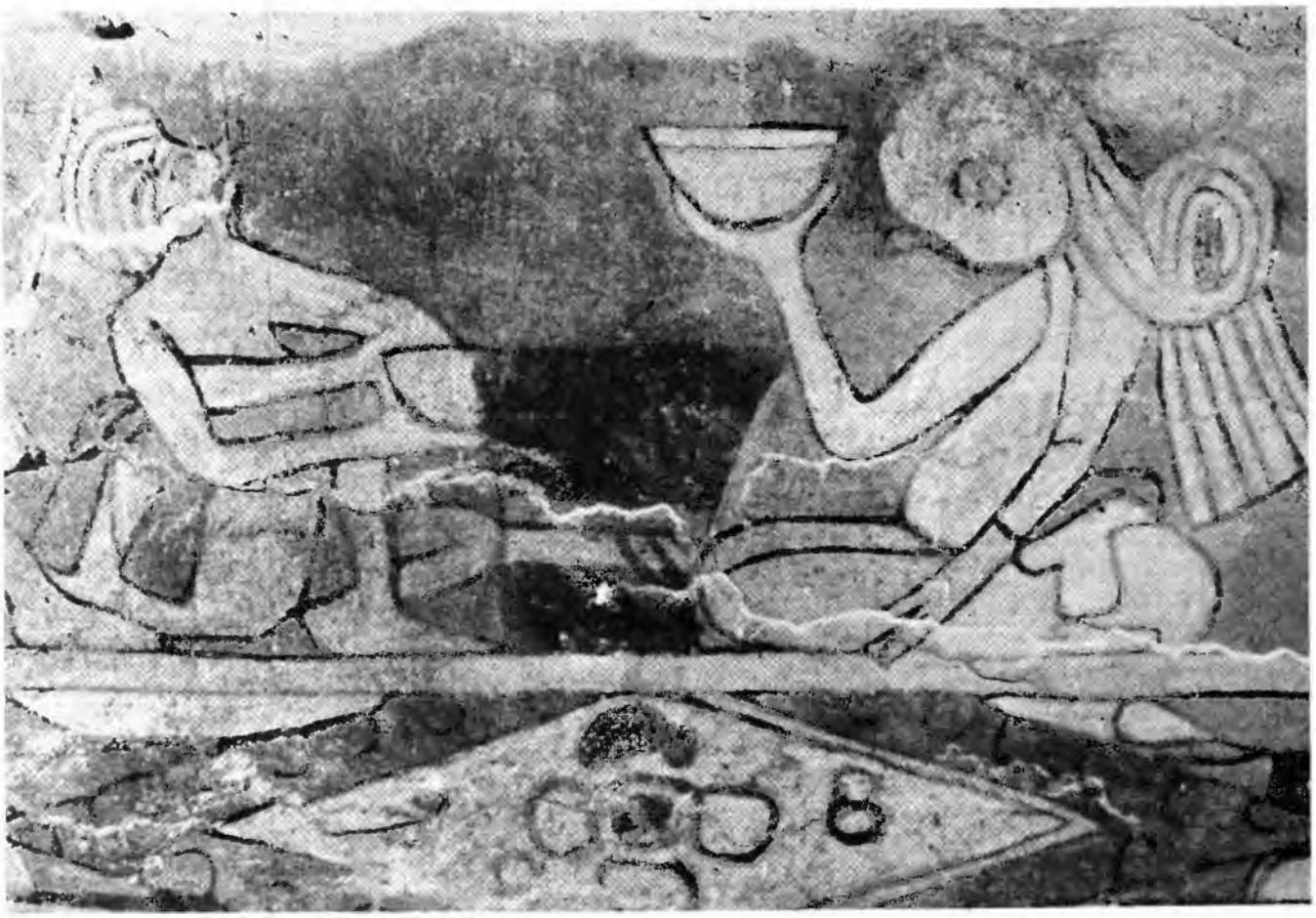
¿Habría una función didáctica en las pinturas? No en el sentido que ahora le damos a la enseñanza. Tal parece que las pinturas que se exhibían en el exterior de los edificios, aludían a conceptos de conocimiento universal y que, las pinturas que daban al interior de los recintos ponían énfasis en rituales específicos y gremiales y, en su caso, en narraciones de la "verdadera historia" de un hombre ya divinizado.

Cualquier intento por definir y delimitar un estilo en un período histórico debe de ser hecho con cautela. Cada estilo tiene antecedentes, y consecuentes, por ello es dinámico. Ninguna corriente se muestra en perfecta linea recta ascendente; no copia ningún modelo biológico.

Su desarrollo no implica "progreso" ya que si se observa con cuidado a los objetos que conforman el estilo, los estilos, estos muestran, en su devenir, fluctuaciones, novedades, retorno al pasado, eclecticismo, influencias de otros pueblos, y, sobretodo, particularidades regionales.

Con base en la pluralidad de ideas, de metodologías, de disciplinas, de objetivos, de intereses, habremos de abordar en este día y en los venideros, diversos aspectos de la Pintura Mural Prehispánica. Así será legítimo compartir con ustedes lo que hemos avanzado en su comprensión.

Ciudad Universitaria, México, D.F. a 19 de abril de 1993.



La figura humana en las pinturas murales de los bebedores de Cholula Puebla. Artes de México, figura 29, pág. 26, Nº 140, 1971.

Viñeta.- Detalle de la "lápida del escriba" esculpida en piedra. Dibujo de Paul Gendrop.

LA HISTORIA PINTADA: DIVERSIDAD TEMÁTICA EN LOS MURALES MAYAS DEL ÁREA NORTE

Leticia Staines C. *

To introduce this article, the author annotates about the few studies made on the prehispanic period representing an investigation theme related with the study of mural paintings referred to almost all the cultural areas.

Introducción

De los estudios que se han realizado para el conocimiento del pasado prehispánico, pocos son los trabajos que han tomado un tema específico de investigación que esté presente en casi todas las áreas culturales de este período como es, en este caso, el estudio de la pintura mural. Por lo anterior, el proyecto "La Pintura Mural Prehispánica en México" es relevante pues a través del registro exhaustivo de las representaciones pictóricas y de su estudio, por medio de los enfoques de distintas disciplinas, podremos apreciar de una manera global la función y el significado del lenguaje de las imágenes pictóricas prehispánicas.

Este trabajo es una revisión general sobre los diversos temas representados en las pinturas mayas del área norte y forma parte de los primeros resultados obtenidos en este proyecto a través de la investigación y de la recopilación del material fotográfico de los murales existentes en los sitios arqueológicos así como de aquellos fragmentos que han sido retirados de los edificios y también de los que han desaparecido.

La Historia Pintada

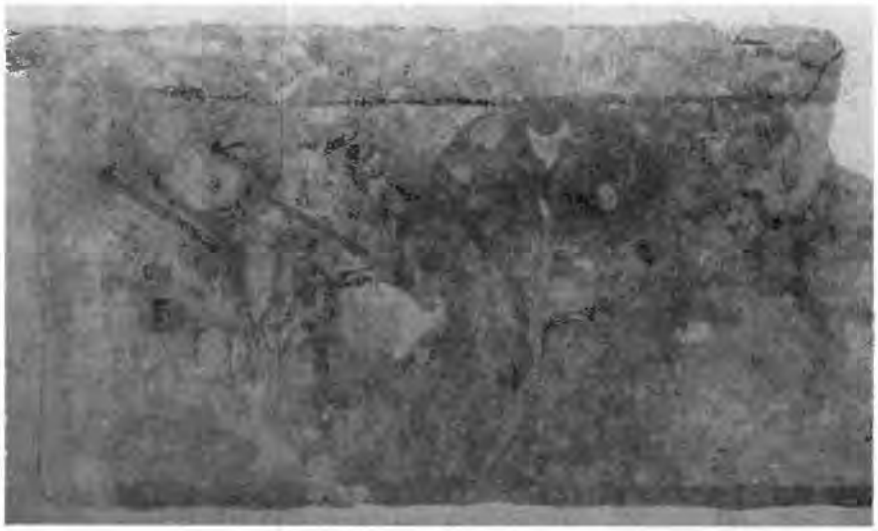
Denominar este trabajo: La historia pintada: diversidad temática en los murales mayas del área norte, se debe a que los estudios iconográficos que se han hecho de algunas pinturas, han permitido observar que en estas escenas fueron representados distintos acontecimientos, como: enfrentamientos bélicos, escenas de tributo o mercado, rituales relacionados con la agricultura y la astronomía, entre otros.

Al referirme a una historia pintada, quiero decir que estas imágenes son los testimonios de hechos de vital importancia ocurridos en un momento determinado y que formaron parte de la trayectoria histórica de la sociedad maya, y que gracias a esto, se han convertido en fuentes documentales para nosotros ya que a través de estas imágenes pictóricas podemos acercarnos al conocimiento de la historia política, religión, parentesco, linajes, conocimientos astronómicos. Con esto quiero decir que no estoy considerando, en este trabajo preliminar, si estos eventos históricos fueron representados con esta intención conceptual por el hombre maya, sino que en medida en que estas narraciones pictóricas nos ofrecen información sobre su acontecer podremos considerarlos como una historia pintada, un documento escrito, en un lenguaje formal e iconográfico.

El objetivo de este trabajo, consiste en revisar únicamente el tema general representado en las pinturas del área norte, sin entrar al estudio detallado de cada imagen. El propósito es, observar que en algunos casos, un mismo tema fue manifestado en distintos sitios y en diferentes períodos, a veces con cambios en el uso del elemento arquitectónico, en la composición y en el estilo. Sin embargo, a pesar de estos cambios hasta en los murales más tardíos se conservaron los elementos iconográficos que permiten la identificación del contenido.

El área geográfica que abarca este trabajo comprende la parte norte de los estados de Campeche y Quintana Roo, y el estado de Yucatán.

* *Investigadora de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.*



Arriba. Figura 1. Mural de la Batalla. Museo Arqueológico de Mérida. **Medio. Figura 2.-** Muchic, Mural reunión de dignatarios (Procesión de sacerdotes). Museo Arqueológico de Mérida. Ambas fotos son de Pedro Cuevas, tomadas en mayo de 1990. **Abajo. Figura 3.** Mulchic, Mural de los sacrificadores. Dibujo de Leticia Staines, 1983.

Por tratarse en este estudio de una revisión temática, las pinturas serán mencionadas por sus temas y por lo tanto no se llevará una secuencia cronológica.

La Pintura

El uso del color fue de suma importancia en el mundo prehispánico. Se han descubierto capas de pintura monócroma y polícroma, con diseños o con escenas, en: muros, frisos, molduras, cornisas, dinteles, jambas, pisos, en la bóveda y en las tapas de la bóveda.

La pintura no puede ser fechada con exactitud, salvo en los casos en donde se tengan datos arqueológicos precisos, debido a que la fecha de ejecución de la pintura no coincide necesariamente con la fecha de construcción del edificio. En el área norte, solamente en los murales que están en la estructura 86, en Xelhá, los cuales ocupan los muros de una subestructura, se ha podido establecer una cronología aproximada según los estudios cerámicos efectuados por Robles (1980). Por lo tanto estas pinturas son hasta ahora, las más tempranas de esta área.

Sabemos que casi todos los edificios estuvieron pintados en su exterior e interior. A veces por los fragmentos que se conservan se ha podido observar que en algunos casos la superficie estaba pintada con uno o dos colores.

Martine Fettweis (1988: 77-78) observó que en varias estructuras de la Costa Oriental las entradas tenían alrededor una o dos franjas de color, un ejemplo de esto, es en el santuario interior de la Casa del Jaguar en Xelhá.

A pesar de que hasta ahora, en la Costa Oriental estas franjas han sido más frecuentes, en Chacmultún, al sur de Mérida, en el interior del cuarto 10, estructura A, la entrada tiene alrededor una franja azul. Y en esta misma estructura en el interior del cuarto 8, el acceso al cuarto 9, está enmarcado por una franja azul y roja en el dintel y por diseños ovalados en las dos jambas. Estas franjas o diseños enfatizaban el acceso al recinto.

En lo que respecta al número de capas pictóricas, los estudios indican

que en la zona occidental de la península, por lo general solamente se hacía un enlucido sobre el cual se pintaba la escena; son pocos los casos en donde se han encontrado 2 ó 3 capas pictóricas (Dzibilchaltún), sin embargo en la Costa Oriental no sucede lo mismo. Fettweis (1980: 80) registró en su estudio hasta 27 capas de estuco con pintura en el dintel del santuario interior de la Casa del Jaguar, Xelhá; 11 capas en el dintel del templo de la Caleta en Chaca la y 15 capas en la estructura 4 del Grupo C, en Playa del Carmen.

Diversidad temática

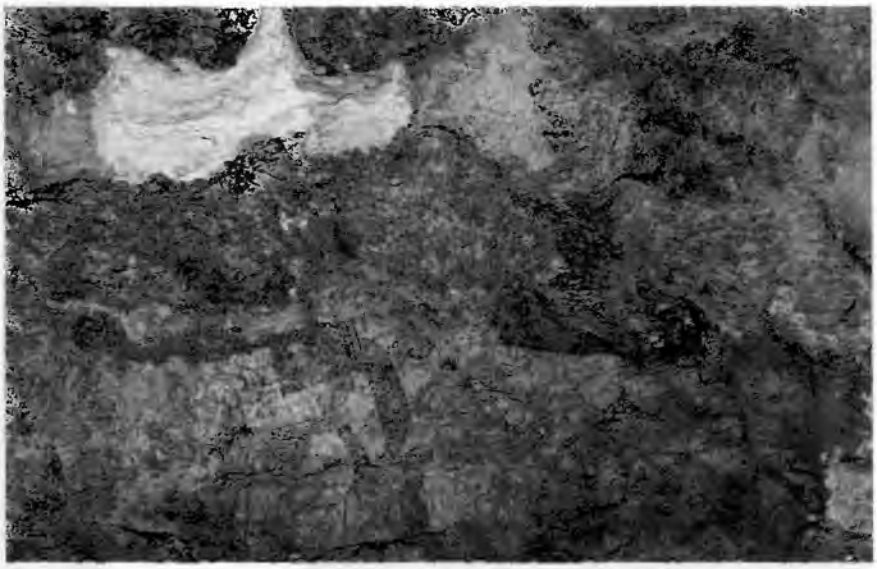
De las pinturas que conservan escenas, la mayoría están en el interior de las estructuras, pocos son los ejemplos que conservan imágenes en el exterior. Estas escenas se refieren a eventos bélicos, presentación de cautivos, reunión de dignatarios, franjas o columnas de glifos, escenas de tributo o mercado, escenas en tapas de bóveda, imágenes asociadas a rituales agrícolas y ciclos astronómicos, manos rojas y como un caso único hasta ahora descubierto en el área norte, en la estructura 86, grupo 13, en Xelhá, una escena que se relaciona con elementos teotihuacanos.

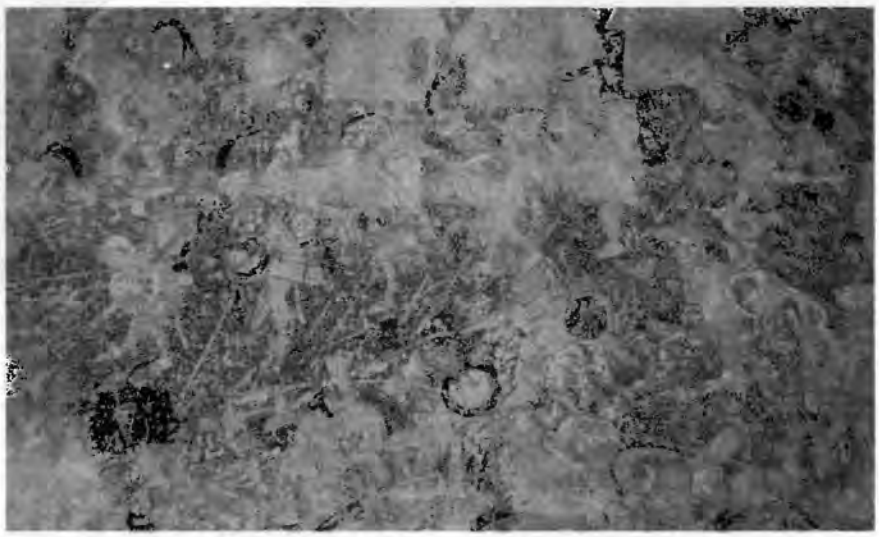
Escenas bélicas, reunión de dignatarios y presentación de cautivos

En el sitio de Mulchic, al sur de Uxmal, fueron descubiertos en los muros interiores de la estructura A, tres murales que fueron desprendidos para su restauración y actualmente dos de ellos están en el Museo Arqueológico de Mérida, el otro desapareció.

La escena representada en uno de estos murales es un enfrentamiento bélico entre dos grupos, las figuras miden de altura 60 a 70 centímetros, en la escena está un árbol que indica que la batalla se efectúa en un espacio exterior (Figura 1).

Junto a la escena de la batalla, están dos personajes ricamente ataviados cuya altura es de 90 centímetros y la posición de sus piernas indica que se dirigen hacia su lado derecho, es decir, al otro lado de la entra-





Arriba. Figura 4.- Sodzil, estructura 1. **Medio. Figura 5.** Chichén Itzá, Templo de los Tigres, muro interior. Ambas fotos son de Pedro Cuevas, mayo de 1990. **Abajo. Figura 6.-** Almuchill, estructura 3, cuarto 3. Foto: George Andrews, sin fecha.

Izquierda. Figura 7.- Dzulá, estructura 1, interior. Foto: Pedro Cuevas, mayo 1990. **Derecha. Figura 8.-** Dzibilnocac. Foto Pedro Cuevas, noviembre 1991.

da al cuarto, en donde estaba otro mural que es conocido como Procesión de Sacerdotes. Se trata de una escena en donde están agrupadas tres parejas de dignatarios, estos seis personajes de alta jerarquía llevan un vestuario formado por elementos simbólicos. En medio de cada una de las parejas hay otra figura humana de menor tamaño y su cuerpo tiene una posición más dinámica (Figura 2).

El tercer mural de Mulchic (Figura 3), consiste en la presentación de los cautivos para el sacrificio, los personajes están de perfil y se dirigen hacia la parte central de la escena en donde está el personaje de mayor rango jerárquico, esta afirmación se debe a que la figura es el eje divisorio del mural, tiene el cuerpo de frente y la cabeza de perfil, esta forma de representación es característica de los personajes de alta jerarquía en el arte escultórico del período clásico tardío.

En estemural llamado Los Sacrificadores hay dos figuras con el cuerpo pintado de negro que llevan en las manos cuchillos y un pectoral de cráneos, símbolos del sacrificio y del inframundo. Los cautivos, uno de ellos recostado, tiene una cuerda amarrada alrededor del cuello y el otro, que está hincado, está detenido del cabello por uno de los sacrificadores (Staines, 1984).

Es evidente que las tres escenas de Mulchic, están ligadas entre sí iconográficamente, sin embargo menciono el contenido temático de las escenas de manera independiente por el propósito de este trabajo.

El evento bélico y la presentación de los cautivos también está presente en las pinturas del cuarto 2 en Bonampak.

La semejanza temática y en algunos casos compositiva, entre las escenas de la batalla y los cautivos en los murales de Mulchic y Bonampak nos muestran una tradición pictórica en dos áreas durante el período clásico tardío.

Existen fragmentos de otras escenas en el área norte que presentan características semejantes, pero que debido a su deterioro no es posible determinar con seguridad el tema que se representaba.

Alfredo Barrera Rubio (1980: 176-177) menciona que en el sitio de Chacoolay en el interior de una de las cámaras del edificio principal, había fragmentos pictóricos y describe restos de tres personajes de pie y de perfil, en uno de los cuales todavía se distinguen restos del tocado de plumas. La altura aproximada según Barrera es de 65 centímetros (comunicación personal).

En Cobá, Quintana Roo, en la estructura El Cuartel, Fettweis copió la escena muy deteriorada, en donde se distinguían cinco personajes de pie y de perfil, ricamente ataviados con tocados de plumas y restos de glifos (Fettweis, 1987: 81).

En el sitio de Sodzil, Yucatán, en 1987 se descubrió en el cuarto 4 del edificio 1, restos de un mural (Mayer, 1987: 118-119; 1990: 41-42 y Maldonado, 1987).

Arriba. Figura 9.- Estructura 86 ó Los Pájaros, muro norte, Xelhá. **Media. Figura 10.-** Estructura 86 muro sur, Xelhá. Ambas fotos son de Pedro Cuevas, mayo 1990. **Abajo. Figura 11.-** Estructura 1, templo superior, Cobá. Foto: Leticia Staines, febrero 1991.

En la escena, además de otros elementos, se reconocen tres personajes de pie y de perfil, miden de altura 65 centímetros aproximadamente, sólo uno de ellos conserva su rostro con nariguera de barra, tienen uno de sus brazos extendidos hacia el frente sosteniendo lanzas o bastones decorados (Figura 4).

A pesar del deterioro de los tres murales mencionados que no permiten conocer el tema general representado, podemos observar características compositivas semejantes a las escenas de Mulchic y Bonampak como es la división en registros horizontales, la altura promedio de los personajes, entre 60 y 80 centímetros, están de pie y de perfil y llevan como parte de su vestuario, tocados y cinturones elaborados.

Siguiendo con las escenas de contenido bélico, debemos incluir, el mural del cuarto 10, estructura 3, en Chacmultun, en donde se efectúa el enfrentamiento entre dos grupos. Esta escena presenta características compositivas distintas que son evidentes en la dimensión de los personajes, los cuales miden de altura entre 32 y 45 centímetros. Sin embargo esta variante puede considerarse como local y no por influencias externas, debido a que los personajes conservan características mayas en la posición de su cuerpo y en algunos elementos del vestuario.

Otro ejemplo con esta temática, es la escena bélica que se representa en el interior del templo de los tigres en Chichén Itzá. En esta pintura aparecen variantes más contundentes en lo que respecta a las características mencionadas de la tradición pictórica del período clásico tardío y son básicamente la distribución de las imágenes dentro de la composición así como la altura de las figuras que es de 15 centímetros. En esta escena se representan chozas y sobresalen, por su forma y color, los escudos y las lanzas que llevan los personajes (Figura 5).

Glifos

En las pinturas del área occidental de la península se han encontrado segmentos de franjas horizontales de glifos. Estas franjas suelen estar en la parte superior del muro, abajo del

arranque de la bóveda, por lo común estaban asociadas a una escena como es en el caso de Mulchic.

Se han preservado restos de estas franjas en los sitios de Haltunchón y Yaxché-Xlapbak en Campeche y además son hasta ahora uno de los pocos ejemplos de pintura en muros exteriores (Mayer, 1990: 28) es posible que estas franjas también estuvieran relacionadas a una escena que debió ocupar el resto del muro y que ahora se ha perdido. Franjas de glifos en el interior de estructuras se conservan en Itzimté y Xkochkax (1990: 29).

El uso de columnas de glifos inmersos en la escena por lo común están junto al personaje y se trata de claúsulas nominales como es en Bonampak, Mulchic, Cobá (El Cuartel) y en Almuchil (Figura 6). Eric J. Thompson (1932: 63, 74) menciona que había una franja de glifos bajo el arranque de la bóveda en uno de los muros del interior de la estructura XXXV, en el sitio de Cobá.

Los glifos pintados que no acompañan a una escena o a un personaje, se refieren a textos o fechas. En el edificio 2 de Chicanná, en el muro derecho de la fachada se conserva un fragmento de lo que debió ser un texto completo que ocupara los muros que están a los lados de la entrada. Este fragmento es parte de una cláusula nominal referente al autosacrificio de algún gobernante (Alfonso Arellano, comunicación personal).

En lo que respecta a los glifos que solo hacen referencia a una fecha, se conserva un ejemplo en una piedra que fue hallada en el escombro, cerca de la estructura 4 en Becán.

En la Costa Oriental en sitios cuyo mayor desarrollo fue durante el período postclásico son más frecuentes, un ejemplo es el dintel de la entrada al santuario interior, estructura 1, Grupo C, en Playa del Carmen en donde se distinguía una rueda calendárica. En el dintel del edificio principal del sitio de Pistolas hay glifos muy borrados, entre éstos se distingue un glifo ahau (Andrews, 1983: 20).

En el interior de la estructura 3B del sitio de El Rey, en Cancún se conserva una franja de glifos, en donde el glifo ahau está asociado con numerales.

Escena de tributo o mercado

En el sitio de Dzula, en el edificio 1 están los fragmentos de una pintura que seguramente ocupaba los cuatro lados de la bóveda. Las escenas están divididas en tres registros horizontales y ocupan la bóveda norte, sur y este, el otro lado se ha desplomado.

En el registro superior hay varios personajes con un sencillo atavío y de perfil, unos de pie y otros en cuclillas, algunos tienen los brazos hacia arriba sosteniendo objetos que parecen ser canastas (Figura 7).

En el registro central, en la parte de enmedio, hay un personaje de mayor altura a los demás, en posición frontal con la cabeza de perfil, según los dibujos de Fettweis, a los lados de este personaje se distinguía una choza y dos personajes de pequeña estatura con un vestuario distinto. En el registro inferior en el lado este, sólo se conservan las piernas, en actitud de caminar, de varios personajes.

Por estas características algunos autores consideran que se trata de una escena de mercado en donde se ofrece tributo a un personaje de mayor jerarquía (Barrera, 1980: 177-178). Otros investigadores han propuesto que el tema está fuera de la tradición pictórica maya, sin embargo, no considero que esta temática sea una evidencia de influencia externa, sino que probablemente se trate de un tema local.

Escenas en las tapas de bóveda

Actualmente sólo se han encontrado tapas de bóveda pintadas en la región de los Chenes, Río Bec, Puuc y Chichén Itzá. Los estudios generales más completos son los de Frans Blom (1934) para Uxmal, John S. Bolles para Chichén Itzá, Christopher Jones (1975), y Karl Herbert Mayer (1983, 1990).

Hasta ahora, Mayer ha registrado más de 70 tapas de bóveda pintadas tomando en cuenta aquellas que aún están en las estructuras, las que están en museos y en colecciones privadas (Mayer, 1983: 9; 1990: 37).

Las tapas por lo general miden de altura entre 50 y 70 centímetros y de ancho de 50 centímetros. La mayoría están muy destruidas, son pocas las que conservan casi completa la escena pictórica.

Se ha dicho que, por los ejemplos encontrados, sólo se pintaba la piedra central o la más cercana a la parte central de la bóveda, sin embargo, Pollock (1980: 425, 476) menciona que en algunas estructuras observó que todas las piedras que cierran la bóveda estaban pintadas como en Xcalumkin e Ichmac, desgraciadamente ahora estas pinturas han desaparecido casi por completo.

A pesar de los trabajos arqueológicos efectuados en Chichén Itzá y en el occidente de la península, de donde provienen la mayoría de las tapas pintadas, no hay suficientes datos arqueológicos que puedan asociarse a éstas y por lo tanto carecemos de una información más completa.

Por lo general la imagen pictórica es de un solo color, distintos tonos de rojo sobre enlucido blanco, pocos son los ejemplos de escenas policromadas, entre ellas las tapas de bóveda 1 y 2 de Sachicté.

La escena comunmente está enmarcada por dos o por sus cuatro lados por una franja de glifos pero también pueden carecer de ésta. También en algunos casos encontramos glifos junto al personaje o dentro de los elementos que componen su atavío.

Los personajes representados se han identificado por sus atributos, como deidades asociadas al sacrificio, al inframundo, a la fertilidad, a los ciclos agrícolas y al orden cósmico, su ubicación en la arquitectura enfatiza esta relación.

Los dioses más frecuentes son: el Dios K, sacrificio y fertilidad, el Dios E, dios del maíz, y el Dios B, dios de la lluvia (Jones, 1975: 95).

Un ejemplo de estas imágenes es la representación del Dios K en una escena de fertilidad, en una tapa de bóveda de Dzibilnocac (Figura 8).

Grupo B, estructura 86, Xelhá

En el sitio de Xelhá en la Costa Oriental fue descubierto un mural que hasta ahora es un caso único en el área norte.

En la estructura 86 o Los Pájaros, aparecieron estas pinturas, al destruirse parcialmente el edificio, du-

rante la construcción de la carretera Cancún-Carrillo Puerto.

Los datos cerámicos según los estudios de Robles (1980) indican que se trata de una subestructura y el fechamiento corresponde al período clásico temprano (400-600) por lo cual estas pinturas son hasta ahora las más tempranas en esta área.

En el muro norte está un mural que ocupa toda la pared que mide 5.40 metros de largo por 1.80 metros de alto. Consiste en dos escenas separadas, rodeadas cada una por un ancho marco de color rojo, en ambas fueron representadas aves en distintas posiciones, en la parte central separando las escenas hay un glifo (Figura 9).

La otra escena abarca todo el muro sur y tiene las mismas medidas que el anterior. En el extremo izquierdo, viendo de frente, está un diseño geométrico formado por varios cuadros pequeños en rojo y amarillo, cada uno tiene en su interior una X en negro, continúan unas franjas verticales en rojo y luego, en la parte central, una figura antropomorfa que mide de ancho 2.06 metros.

Se trata de un personaje en posición frontal, su cuerpo se representó a partir de la cintura hacia arriba, lleva un vestuario y tocado muy elaborado (Figura 10), Fettweis (1987: 82) y Lombardo (1987: 61-63) han encontrado en esta imagen una fuerte relación con elementos teotihuacanos.

Arriba. Figura 12.- Estructura Casa del Jaguar, santuario interior, fachada oriente, Xelhá. **Abajo. Figura 13.**- Estructura 13 ó Templo de los Frescos, santuario interior, Tulum. Ambas fotos: Leticia Staines, febrero 1991.

Escenas asociadas a rituales agrícolas

En el sitio de Cobá, mencionado anteriormente, se conserva una pintura en el friso del templo superior de la estructura 1. La escena que se desarrolla en un solo registro horizontal está dividida en cuatro paneles. Fettweis (1980: 8-26; 1987: 94-95) identificó en el primer panel el dios del maíz, el segundo consiste en un texto que hace referencia a los dioses y sus actividades, en el tercer panel a un personaje con los rasgos de Itzamna, deidad solar y en el último, en donde sólo se distingue una mano pintada de negro sosteniendo un hacha, Fettweis menciona que alude al dios de la lluvia (1980: 25-26), o a un personaje sacrificado (1987: 94). Los ele-

mentos simbólicos que componen la escena indican un ritual agrícola en donde se asocian las deidades del maíz y del sol con el inframundo, se presenta la conjunción de los ciclos solares y vegetales (Fettweis, 1987: 94). (Figura 11).

En Iancan, la estructura 12, guarda en el muro oriente del interior una escena en donde se distinguen siete personajes de pie y de perfil, tres están de cada lado y llevan una dirección hacia el centro, en donde está sentada la figura central de la escena.

Se desarrolla un ritual en donde están presentes las ofrendas que aluden al maíz, a la fertilidad de la tierra y a los ciclos agrícolas.

El personaje central tiene como atributo principal una mazorca que lleva como tocado y la ofrenda que tiene en las manos es el glifo kan. Miller (1982: 58) ha identificado en este personaje al dios del maíz y como un hacha al objeto que llevan en las manos tres de los personajes, la cual está relacionada con los relámpagos, por lo tanto se trata de una ceremonia para propiciar la lluvia y obtener una buena cosecha.

Una escena más tardía por el estilo y los datos arquitectónicos y cerámicos está en la estructura de la Casa del Jaguar en Xelhá. En la fachada oriente del santuario interior está la representación de un felino en posición descendente, por esta posición y orientación se relaciona con el sol nocturno, cuando se oculta (Figura 12). Por estas características se asocia también al inframundo y a la fertilidad. Es interesante recordar que junto a esta estructura hay un cenote, el cual está vinculado con la entrada al inframundo.

En el interior del santuario los cuatro muros tuvieron escenas pictóricas, ahora muy destruídas. Los murales se distribuyen en dos registros horizontales. Miller (1982), menciona un registro superior cuyo diseño ya no se reconoce. El registro inferior tiene símbolos de la tierra y del agua subterránea. En el registro central solamente uno de los personajes (muro oriente) está casi completo, su posición es de perfil, lleva sandalias, tiene su brazo extendido hacia el frente sosteniendo un objeto, en el rostro lleva nariguera de barra y sobre su cabeza un tocado con la cabeza de un felino. Al lado derecho de este personaje aparecen elementos que Fettweis (1987: 84) identificó como la vaina alveolar del frijol. Algunos autores han mencionado una influencia "mixteca" por el estilo de las pinturas.

En el sitio de Tulum, en el interior de la estructura 5, en el muro oriente se presenta una narración pictórica dividida en tres registros horizontales. El central alude a varias deidades que están distribuídas en cuatro paneles. En el primero (de izquierda a derecha) el Dios K en el segundo, la Diosa I que está frente al Dios B, dios de la lluvia, en el tercero el Dios D o Itzamna y la diosa o (diosa lunar) y en el último panel, nuevamente el Dios K.

En la parte superior de esta escena se representan símbolos que hacen alusión a la salida heliacal de Venus, el rayo solar que se refiere al lucero de la mañana (Miller, 1982: 97). En el registro inferior está el inframundo. Es una escena cuyos símbolos y deidades están ligadas a los ciclos agrícolas, y a los astros.

En este mismo sitio en la estructura 16 o templo de los frescos los muros del santuario interior estuvieron pintados. El discurso pictórico del muro izquierdo de la fachada poniente es el más completo y está dividido en cuatro registros horizontales. Es una escena en donde están representados diferentes deidades, el Dios D Itzamna, el Dios E, dios del maíz, el Dios B, dios de la lluvia, la Diosa D relacionada con la destrucción y sacrificio. Las deidades están enmarcadas por bandas entrelazadas identificadas como esteras, símbolo de poder. Cerca de los dioses también se distinguen símbolos solares, variantes de Venus y vainas de frijol. Miller (1982) indica una relación astronómica entre el sol y la estrella de la mañana, nexos entre vida y muerte. En el registro interior, señala la referencia al inframundo (Figura 13).

La ubicación del sitio de Tulum, al oriente, frente al mar, tiene relación con esta escena que consiste en un culto asociado al renacer, al ciclo de la vida, los ciclos agrícolas y astronómicos. La última pintura relacionada con este tema está en la estructura 44 de Tancah, quizá una de las más tardías. En el muro interior, a los lados de una de las entradas a la crujía, hay tres figuras. La de la izquierda, es una figura zoomorfa de cuyas fauces emerge una figura antropomorfa. Se ha identificado como un reptil, o cocodrilo en su aspecto sanguinario, el personaje lleva en las manos el glifo kan y otro objeto que se reconoce como un cuchillo o punta de lanza o pedernal (Barrera, 1976: 33-34).

El segundo personaje es el dios joven del maíz, su cabeza, en la parte superior, tiene dos hojas de maíz y el glifo kan (Figura 14). El tercer personaje es el Dios C o de la estrella polar (Miller, 1982: 70-71) que extiende su brazo y lleva en las manos ofrendas, una de ellas es nuevamente el glifo kan.

Estas imágenes aluden a la fertilidad, al maíz, y a los ciclos de los astros.

Manos pintadas

Por último debemos considerar dentro de la pintura mural y su temática, las manos pintadas. La representación de estas manos es muy frecuente en el área norte, la mayoría de los casos son manos en positivo, es decir, la mano se llenaba de color y se ponía sobre la superficie del muro, jamba, dintel o moldura, por lo general estas manos son rojas, ejemplos de esto, en: muros interiores en varios cuartos, estructura 1A1 y 2A1 en Kaban; muros interiores en dos crujías del edificio principal de Manos Rojas en Campeche; dintel del santuario interior de la estructura Casa del Jaguar en Xelhá; muros del templo superior de la estructura 16 en Tulum; muros y dinteles de la estructura 2 en Chamax. Ejemplos de manos en color negro están en el muro sur del santuario interior de la estructura 16 en Tulum. También está la representación de manos en negativo, es decir, la mano se ponía sobre la superficie del muro y se delineaba el contorno, como se observa en el muro poniente del interior en el Templo de la Caleta en Chakalal.

A pesar de la importancia de estas representaciones en el contexto iconográfico y que además han sido una

Figura 14.- Estructura 44. Tancah. Foto: Jesús Galindo, abril 1991.

costumbre presente en todo el mundo, no se ha realizado un estudio específico sobre su significado.

Observaciones finales

En esta revisión general sobre la temática de las pinturas mayas del área norte, observamos que algunos de los temas mencionados están representados en distintas áreas geográficas, como las escenas bélicas en Bonampak, en sitios de la zona occidental de la península y en Chichén Itzá. Características semejantes en lo que se refiere a la composición, a las dimensiones de los personajes y a su atavío los encontramos en la zona occidental así como en el sitio de Cobá, Quintana Roo.

Esta amplia zona geográfica en la que se ubican los sitios mencionados, demuestra una tradición pictórica en donde las semejanzas iconográficas, responden a un período político-religioso homogéneo, sin dejar de considerar, por lo anterior, las variantes locales o regionales.

En lo que respecta a las escenas en donde aparecen las deidades asociadas a actividades agrícolas, a la fertilidad, a la abundancia, al inframundo y a los ciclos astronómicos se representan en el área occidental en las tapas de bóveda y en la Costa Oriental en los muros.

Considero que, independientemente de que estas imágenes, en ambos casos, en las tapas de bóveda y en los murales de la costa, fueron pintados en distintas partes de la arquitectura y que además muestran una diferencia compositiva y estilística, nos indican la permanencia de los conceptos bajo los cuales se regía la sociedad maya.

Bibliografía

ANDREWS, ANTONIO P.

1983 "Reconocimiento arqueológico de Tulum a Punta Allen, Quintana Roo". en: ***Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán*** 11 (61) julio-agosto.

BARRERA RUBIO, ALFREDO

1976 "La pintura mural de la Estructura 44 de Tancan, Quintana Roo", en: ***Analte*** (1), Pictografías mayas, Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán.

1980 "Mural Painting of the Puuc Region in Yucatán", en: *Third Palenque Round Table*, 1978, part. 2. edited by Merle Breene Robertson, University of Texas Press, Austin and London 173-182, 1980.

FETTWETS, Martine

1980 "Las pinturas murales de Cobá. Período Postclásico", en: *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán*, 7 (40): 2-60.

1987 "Iconografía de la Pintura Mural", en: **La Pintura Mural Maya en Quintana Roo**, coordinadora Sonia Lombardo de Ruiz, México, Colección Fuentes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Quintana Roo.

JONES, Christopher

1975 "A painted capstone from the Maya Area", en: *Studies in Ancient Mesoamerican II.* Contributions of the University of California Archaeological of Anthropology, No. 27, 83-110, Berkeley, 1975.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, (Coordinadora)

1987 **La Pintura Mural Maya en Quintana Roo.** México, Colección Fuentes. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del estado de Quintana Roo.

MALDONADO, Rubén

1987 *Las pinturas de Sodzil, Yucatán.* Ponencia presentada en el segundo Congreso Internacional de Mayistas.

MAYER, Herbert Karl

1983 **Gewolbedecksteine Mit Dekor der Maya-Kultur,** Wien Museo fur Volkerkunde, (Archiv fur Volkerkunde, 37), Sonderdruck.

1987 "A Maya Mural at Sodzil, Yucatán, México", In: *México.* Vol. 19, Nr. 6, 118-119, Berlín.

1990 "Maya-Wandmalereien in der Puuc-region (Mexiko)" in: *Antike Weit 1,* Zeitschrift fur Archaeologie und Kulturgeschichte, Graz, Austria, Dusseldorf.

MILLER, Arthur G.

1982 **On the Edge of the Sea (Mural Painting at Tancah and Tulum, Quintana Roo, México),** Washington, Harvard University Dumbarton Oaks, Trustees.

POLLOCK, Harry

1980 **The Puuc: An Architectural Survey of the Hill Country of Yucatán and Northern Campeche,** México, Memoirs of the Peabody Museum. Cambridge Harvard, University Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, vol. 19.

ROBLES C., Fernando

1980 Museo Arqueológico de Xelha. México, SEP-INAH, Centro Regional del Sureste.

STAINES Cicero, Leticia

1984 *Las Pinturas de Mulchic, Yucatán.* Universidad Iberoamericana, (Tesis de Licenciatura).

THOMPSON, J. Eric, Harry E. D. POLLOCK y Jean CHARLOT

1932 **A Preliminary Study of the Ruins of Coba,** *Quintana Roo.* Washington, Carnegie Institution of Washington, Pub. 424.

Mural de Bonampak con figuras humanas. Foto II.CE.

Viñeta.- Detalle del mural "escena de la entrega de los cautivos" de los frescos de Bonampak, Chiapas. Dibujo de Paul Gendrop según Agustín Villagra Caleti.

MODOS DE REPRESENTAR A LA FIGURA HUMANA EN LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA

Beatriz de la Fuente *

A la memoria de mi amigo Paul Gendrop

In this paper, the author begins with an explanation about the title of her conference. The general theme is related with the transference of nature from its tridimensional world to the bidimensional world of the surface where the paintings were done, particularly related with the designs of human figures.

Parece conveniente comenzar por explicar los términos del título de este trabajo. Para ello, he de señalar en que contexto utilizo algunos conceptos radicales acerca de la pintura, así como de la experiencia y la representación de la figura humana. Más adelante precisaré con ejemplos, diversas formas de concebir y de mostrar, a la dicha figura humana en ciertos muros pintados en tiempos prehispánicos.

La pintura

De acuerdo con el concepto tradicional, la pintura consiste en la transferencia del mundo tridimensional de la naturaleza, al mundo bidimensional de la superficie, -muro, tabla o tela- que se va a pintar. Sus medios expresivos básicos son el dibujo, el color y las texturas. Desde tiempos muy antiguos, el hombre ha tenido necesidad de expresarse por medio de líneas y de superficies coloreadas, y a los colores les asignó valores simbólicos. Por muchos siglos prevaleció en estas obras suyas, un estado intermedio entre colorear y verdaderamente pintar; ese estado consistía en llenar de colores áreas delimitadas por líneas.

Ciertamente en Mesoamérica hay pinturas, como las rupestres, y acaso algunos ejemplos murales, que pudieran pertenecer a lo que he llamado colorear. Sin embargo, la mayoría de las pinturas murales, dentro de las leyes que las rigen -técnicas, formas, significados-, nos revelan elaboradas composiciones, variados esquemas formales, y enorme riqueza conceptual. Son pinturas por pleno derecho, que ocupan lugar relevante en la historia de la pintura universal.

La pintura es un lenguaje visual. Aunque anclado en nuestra herencia primaria y como experiencia visual inherente a los humanos, hemos olvidado la habilidad que nos es propia de ver las cosas en su totalidad; hemos perdido la capacidad de la visión espontánea. Desde la adolescencia usamos los ojos para percibir lo que nos dicta el intelecto, y nos restringimos de mirar al mundo exterior, para centrarnos, casi exclusivamente, en objetos de interés práctico y de necesidad inmediata. Con base en esta educación visual, aprendimos a responder al estímulo de la nota, del signo, de la etiqueta y del número, por ello exigimos ahora un código visual elemental; es el pago a nuestra modernidad. La creatividad del artista presente en el manejo de la línea, la textura, la forma, el tono y, el color, para producir cualidades de forma, de espacio y de color, resulta ajena a la visión moderna. Necesitamos de alguien que se diga crítico, o al menos conocedor, para explicar lo que vemos. Es indispensable rescatar la apreciación de la pintura y educar nuestra percepción a su potencialidad original. Sólo así habremos de reconocer el justo valor de las pinturas realizadas por nuestros antepasados indígenas, sólo así habremos alcanzado la experiencia que enrique-

* *Doctora en Historia del Arte. Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.*

Figura 1.- Oxtotilán, Guerrero. Pintura rupestre en c grupo central, según David Grove, 1970, figura 5.

ce una de nuestras capacidades primordiales: la capacidad de mirar una de las más altas creaciones del espíritu humano.

La pintura y el dibujo como medios de comunicación

Sin duda, el proceso gráfico de mayor presencia en la pintura es el dibujo. En numerosas pinturas del México Antiguo se conserva el dibujo que delínea, el que hace la forma. El dibujo provee la estructura de la imagen, prepara y sirve de sustento a la pintura. Primero es la línea que perfila, luego el relleno de áreas de color plano. Para Cézanne la pintura es un continuo proceso dibujístico, ya que cada pincelada de color, de extensión al contorno, contribuye a la definición de la forma, tiene idéntica intención constructiva que el dibujo.

Una de las conductas humanas de comunicación a través de símbolos es la pintura; es equivalente a la escritura de palabras. En efecto, también representa conceptos por medio de imágenes.

La pintura y la percepción

Dos aspectos fundamentales y distintos de percepción se aprecian en la pintura:

1) la reproducción de la percepción visual de la naturaleza y
2) la fabricación de imágenes producidas por el intelecto y transformadas por la imaginación.

Las obras del primer modo de percepción, son fácilmente reconocibles, las segundas no tienen parangón en la naturaleza; de allí la más justa lectura de aquellas y la menos correcta de éstas. Ambos están en límites extremos; hay inmensa variedad de objetos de arte que muestran numerosas y distintas combinaciones intermedias. Conviene recordar que en ambos casos se da el proceso de creación, se trata de creaciones humanas, y que en ambos, también, se construyen realidades en la superficie pintada.

En el universo pictórico del México Antiguo no se da, en grado puro, ninguno de los modos extremos de percepción; en el arte de Occidente bastaría recordar un retrato de Van Dyck y una pintura abstracta de Mark Rothko para ilustrarlos. Sin embargo, y con los matices adecuados, las pinturas murales prehispánicas se pueden conjuntar, de acuerdo con la percepción y su representación, en dos grandes grupos que responden a los arriba mencionados. Las que parten o se apoyan en los datos de la naturaleza visible se reconocen, a menudo, dentro de un contexto narrativo cuyo carácter puede ser, entre otros, histórico, religioso o mitológico y, las que no dependen de la experiencia visual y que representan deidades y figuras fantásticas, o simplemente formas y colores pero desligadas de cualquier referencia a la realidad visible; éstas son, en buena medida, conceptos. Se trata de imágenes mentales, mnemónicas o eidéticas, son también reales, lo dije antes, pero pertenecen a otro nivel de realidad, a la realidad mental, ya que sólo son percibidas por la retina cuando se manifiestan en imágenes plásticas.

Así, lo visible y lo invisible se hacen necesariamente visibles en la pintura por medio de un proceso de transposición alegórica o simbólica. Una entidad abstracta cobra significado y efectividad por la virtud de hacerse visible. Desde el punto de vista de la percepción, la historia de la pintura, y en ella se incluye a la del México Antiguo, es precisamente, la historia del significado y de la importancia, en períodos sucesivos y simultáneos, y en diferentes rumbos, de la experiencia y del acto de percepción de la apariencia de las cosas, y de las ideas más allá de dicha apariencia.

La pintura y sus clasificaciones

La variedad de obras pictóricas ha dado lugar a diferentes intentos de clasificación, entre los cuales se cuenta, de modo primordial:

1) el tipo de soporte (muro, madera, tela, vidrio, porcelana, etcétera),
2) la técnica (fresco, fresco seco, temple, óleo, gouache, técnica mixta, etcétera),
3) la función (decorativa, ilustrativa, didáctica, etcétera),
4) los temas (social, político, religioso, mitológico, alegórico, de género, etcétera; hay un idioma temático de lo convencional y caprichoso, de lo general y lo típico, de lo universal y lo particular, de lo natural y lo trascendental, de lo monstruoso y lo quimérico, de lo orgánico y lo abstracto. Hay tantos temas en la pintura como posibles intereses en la cultura que la fabrica),
5) las escuelas, que, de modo amplio, se refieren al arte de un centro

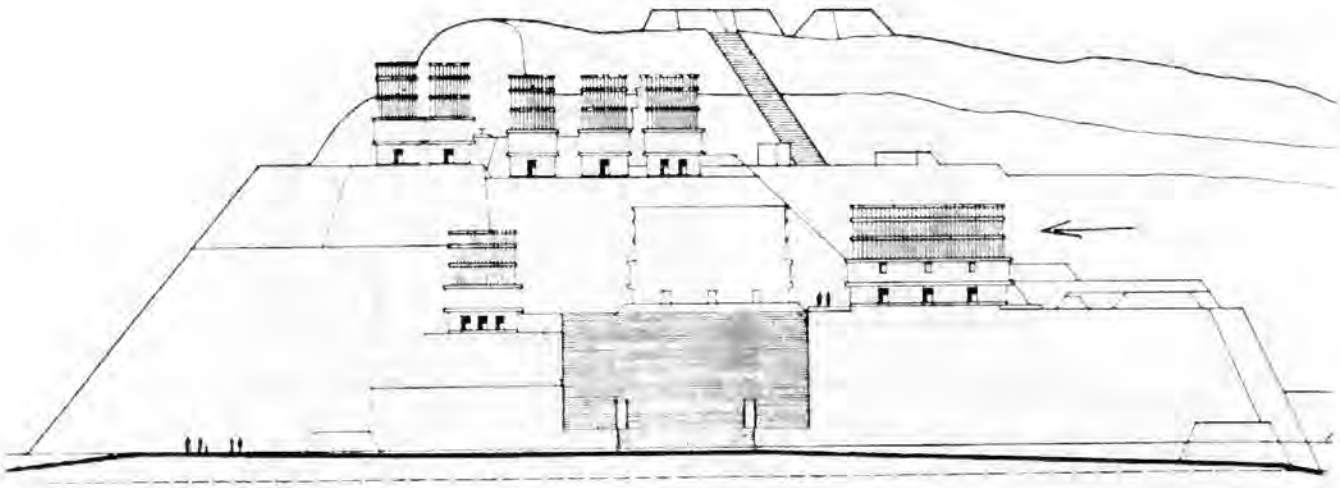


Figura 2.- Bonampak, Chiapas. Reconstrucción de la Acrópolis, según Alberto Arai. A la derecha, el edificio de las pinturas.

determinado, durante un período de grandes logros y connotado por características locales vigorosas. También se aplica el concepto de escuela, a un grupo de artistas, dirigidos o influídos directamente por un maestro particular, el término taller alude al círculo de colaboradores de un maestro. Esta clasificación toma en cuenta que, la evolución histórica de la pintura incluye una relación extremadamente compleja entre cultura y estilo, y la transmisión de prácticas generales y técnicas perpetuadas en el taller. Conviene recordar que para muchos historiadores de arte el concepto de escuela es equivalente al de estilo; una aclaración pertinente es que estilo se usa de modo más extenso y, a menudo, referido a épocas antiguas en las cuales no hay información histórica. De tal suerte, es legítimo afirmar que los murales de un tiempo y rumbo determinado, constituyen un estilo -el maya clásico, el teotihuacano- ya que son el vehículo de integración y el signo visible de una época de integración cultural.

6) una última clasificación es la de movimientos, usada sobre todo para denotar cambios en la filosofía del arte.

De lo anterior he de concluir que la pintura prehispánica es mural, fue hecha, posiblemente, y en su mayoría, con técnica de fresco seco y una suerte de temple. Su función es, principalmente, ilustrativa, y los temas que desarrolla varían entre la narración histórico-mitológica y la figuración conceptual de deidades y hechos sobrenaturales. Se aprecian, no me cabe duda, escuelas que corresponden a regiones, sitios, y áreas de tiempos y rumbos determinados, de modo tal que es pertinente nombrar, entre otras, a la "escuela de Bonampak" -hoy en el estado de Chiapas- y a "la escuela de Monte Albán" -ahora en el estado de Oaxaca-. Los temas son, asímismo, elementos diagnósticos de escuelas y de talleres. Es posible, también, reconocer la mano de distintos artistas con base en el trazo de sus líneas, de su paleta, de su estructura cromática, y de su particular composición. El reconocimiento de artistas individuales es un hecho establecido gracias a la lectura reciente de algunos nombres de escribas mayas.

La figura humana

Representar a la figura humana ha sido una de las acciones creativas más constante desde tiempos prehistóricos. En épocas y durante siglos se la ha considerado como el más grande de los logros artísticos. No sólo la forma humana se ha dado a deidades y a seres sobrenaturales sino que, en el proceso de estilización, se extendió al punto de transformarse en imágenes fantásticas y monstruosas, y ha llegado aún a asumir apariencia de animales y de plantas. Pero, sobre todo, la representación de la figura humana expresa los valores de la cultura en la cual se produce. Así, la figura humana puede estar en contexto histórico narrativo, o en el de retrato y alegoría, o por el contrario se representa de manera tal, que no tiene contraparte en la naturaleza aunque se le reconozca una cierta familiaridad facial y corporal. Es, en suma, en palabras de Worringer, "un indicador de la voluntad de forma" de un pueblo en un tiempo determinado. Es también clave para el diagnóstico del estilo y, de modo más preciso, puede ser el vehículo principal para reconocer una escuela.

Es así como la representación de la figura humana expresa una necesidad y un problema fundamental en el desarrollo de la conciencia. La persistencia de esta necesidad se manifiesta en las múltiples maneras y a través de todos los siglos de creatividad del hombre. Desde los principios del arte, la figura humana es un medio de establecer el sentido de la existencia del hombre. Por ello, de su representación, es posible comprender, algo más acerca de la visión que del hombre, del mundo de la naturaleza, y del mundo sobrenatural, tenía el pueblo en cuyo seno se la conformó.

Circunstancias culturales hacen variable la percepción de la figura humana, por ejemplo: los artistas plásticos del Gótico tenían distinta apreciación de los del Renacimiento, y la representación de las formas hu-

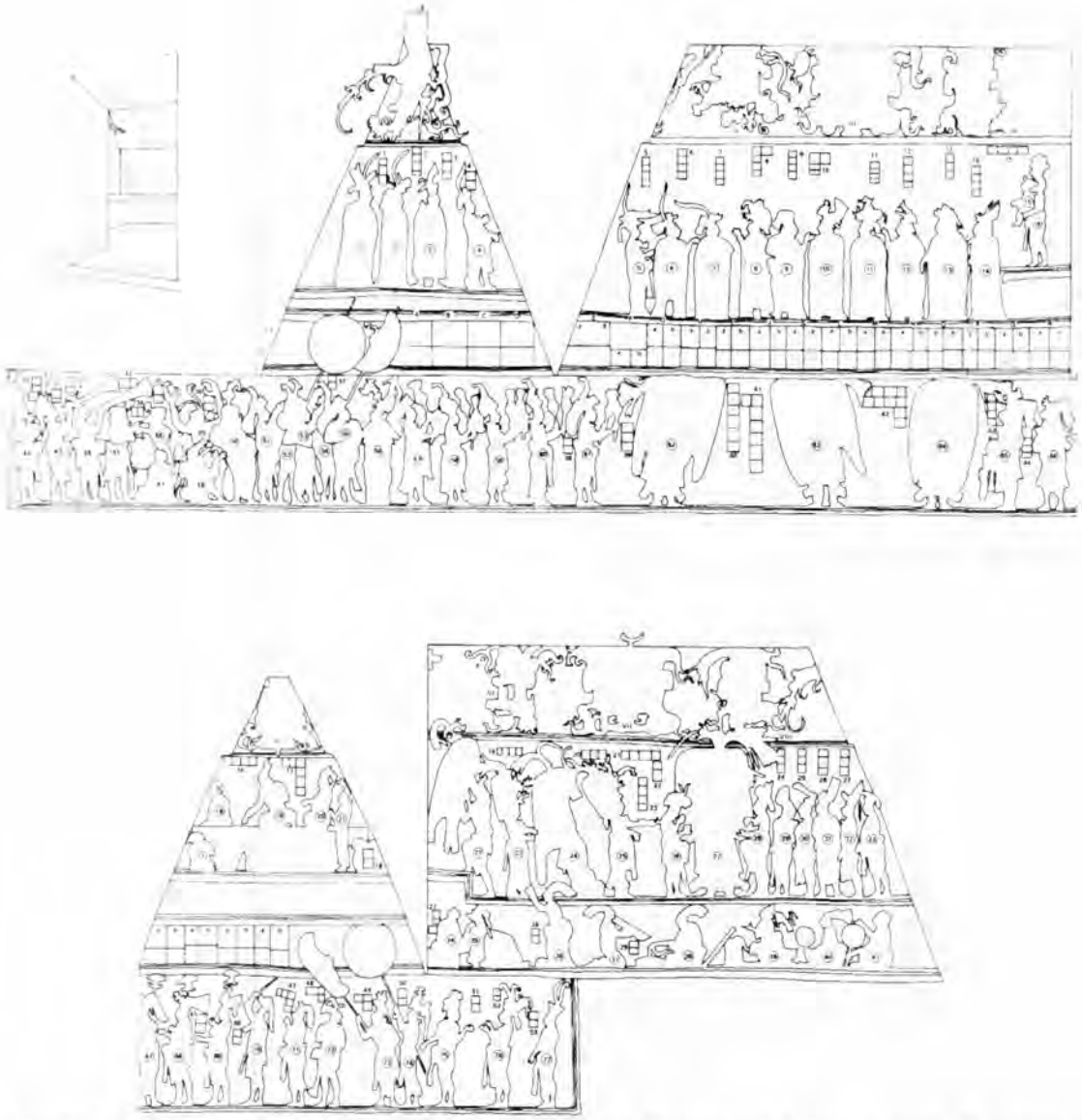


Figura 3.- Bonampak, Chiapas. Escenas en la cámara 1; arriba a la derecha "la presentación"; abajo a la derecha "la vestimenta"; en registros inferiores "la celebración"; en registros superiores "las deidades".

manas difiere en los dos períodos culturales. Las maneras de ver cambian con las ideas y con la civilización que las produce. De ahí que, la manera de configurarlas sea distinta y puede variar desde aquella que procura copiar la realidad visual, hasta la que resulta de la más intensa imaginación.

He de señalar otros aspectos de grandísima importancia en la representación de la figura humana: el carácter simbólico de las distintas partes del cuerpo, cabeza y extremidades, la variedad de las posturas y el sistema de proporción usado. Son elementos útiles para una mejor comprensión de su significado. Recordaré, finalmente, una cita de H. Wölfflin que dice "La persona real es la persona vestida, no la persona desnuda..."; en la pintura prehispánica no hay, en rigor, desnudos -el sexo se cubre con taparrabos- y todos los que llevan atavío indican, precisamente, su jerarquía y actividad en lo que usan. Estas se hacen notables en el tocado, en lo que toman con las manos, y en los ornamentos con que enriquecen el ropaje.

Extraordinariamente amplio, sugerente y complejo es el universo pictórico del México Antiguo; por ello, me he de restringir a algunos ejemplos, dando mayor peso a los mejor conservados, y teniendo siempre como idea rectora la de ilustrar los dos modos, arriba mencionados, opuestos y complementarios, sucesivos y simultáneos, de percibir y de representar la figura humana. En el de carga más cercana a la naturaleza se inscribe la acción del hombre, en el otro, más distante de esa natualeza visible, revela en sus imágenes, conceptos, deidades, rituales y mitos cosmogónicos.

La figura humana en algunos muros pintados en el México Antiguo: Juxtlahuaca y Oxtotitlán, Bonampak, Tancah y Tulum

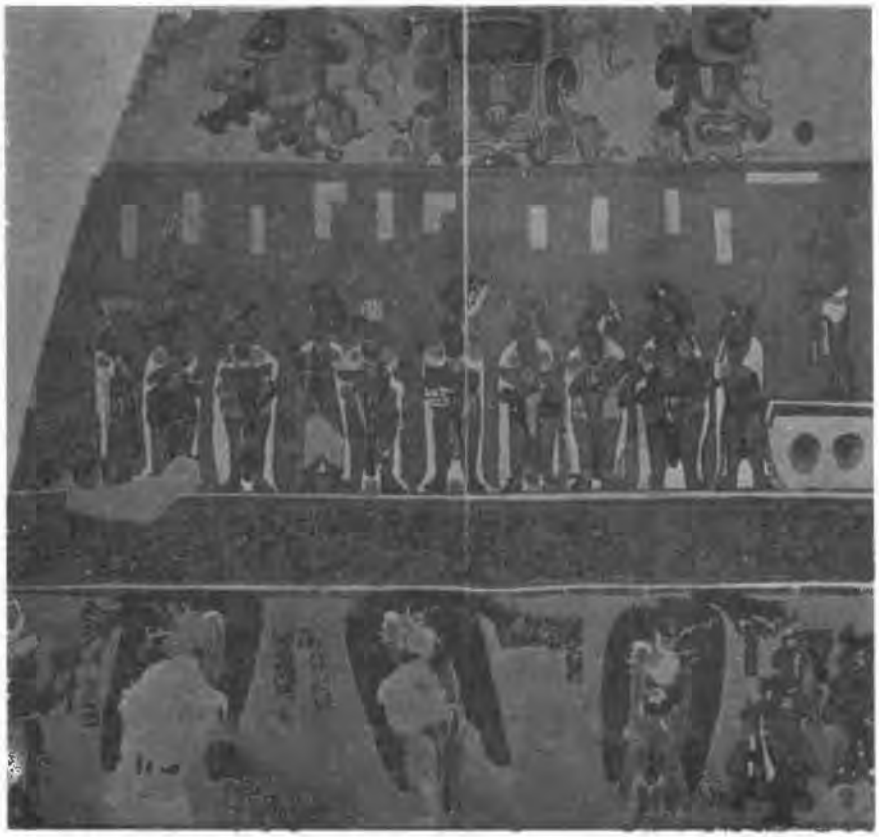
He seleccionado, por ahora, cinco sitios que guardan pinturas con representación de figuras humanas, y que han de servir, a manera de ejemplo, para mostrar posibilidades extremas para representarlas. En tanto que unas, describen hechos históricos y

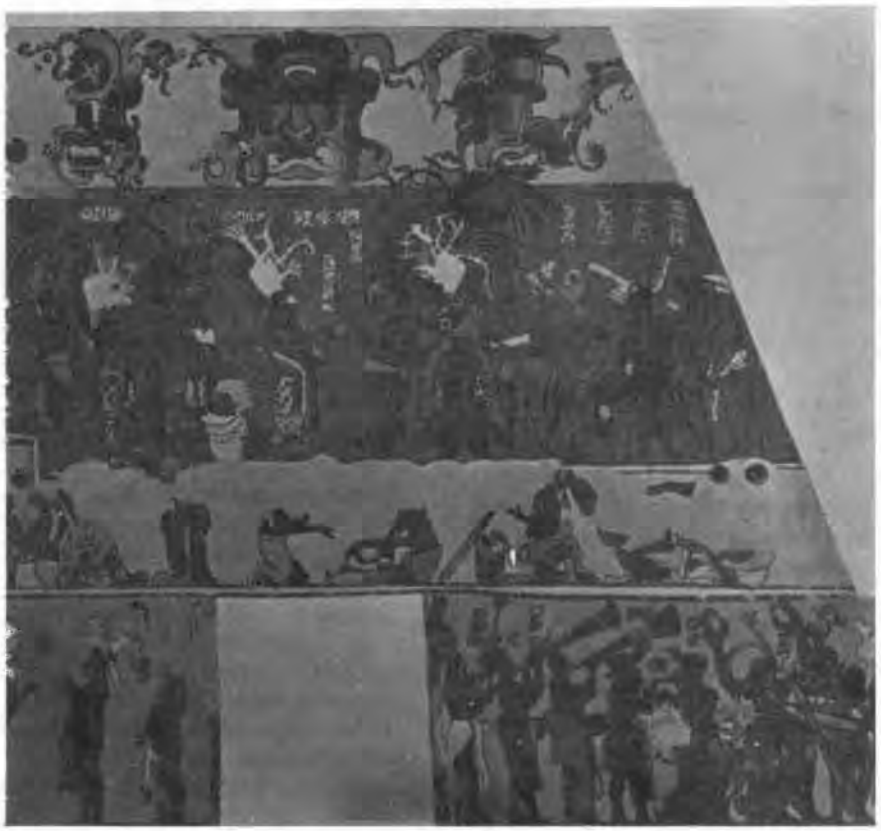
desarrollan sus actividades en un espacio que pretende imitar al natural; otras, representan deidades, y se mueven en un espacio irreal en el cual no hay nada que recuerde a la naturaleza. Aquellas reproducen, éstas transfiguran; ambas expresan el acto de creación.

De los cinco sitios que he tomado como muestra, en los dos primeros, Juxtlahuaca y Oxtotitlán, las pinturas son en cuevas; en ellos convergen los dos modos de representación arriba mencionados. Los seleccioné además, porque son, posiblemente, y a la fecha, las pinturas más antiguas de México prehispánico. Bonampak es el tercer sitio escogido, fue pintado en tiempos del Clásico Tardío, cuando el mundo maya glorificaba a sus héroes, gobernantes, caudillos y guerreros en espléndidos registros plásticos; su carácter histórico concuerda con la manera naturalista de representación. Los dos últimos sitios son también mayas, Tancah y Tulum, pero de tiempos posteriores -del Clásico Terminal y del Posclásico-, en ellos se advierte otra voluntad expresiva, la del universo del mito y de los dioses, seres sobrenaturales que ocupan un espacio ideal. Con base en tales ejemplos mostraré cómo, en diferentes tiempos y rumbos, se alcanzaron distintas maneras de representación de la figura humana. En épocas remotas se conjuntan las dos maneras; en períodos más recientes, pero dentro de una misma civilización, la maya, los modos diversos se suceden. La evidencia artística, la de los muros pintados así lo manifiesta: la figura humana puede ser reproducida en su aspecto natural o dramáticamente esquematizada. No abordaré las posibles causas de tan distintos modos de ver y de representar; me limitaré a suponer que razones históricas y culturales los determinaron. Por ahora conviene destacar las variantes y las constantes, que resultan en la configuración de los estilos.

Juxtlahuaca y Oxtotitlán

Únicas muestras hasta ahora conocidas de la creatividad pictórica olmeca son las pinturas de las cuevas de Juxtlahuaca y de Oxtotitlán, sitios cercanos entre sí, en el municipio de Chilapa, en los valles de la Sierra





Arriba. Figura 4.- Bonampak, Chiapas. "La presentación y personajes de capa blanca en la cámara 1. **Abajo. Figura 5.-** Bonampak, Chiapas. "La vestimenta" al centro; "la celebración" abajo y "las deidades" en la parte superior de la cámara 1. Ambas según Agustín Villagra, 1949.

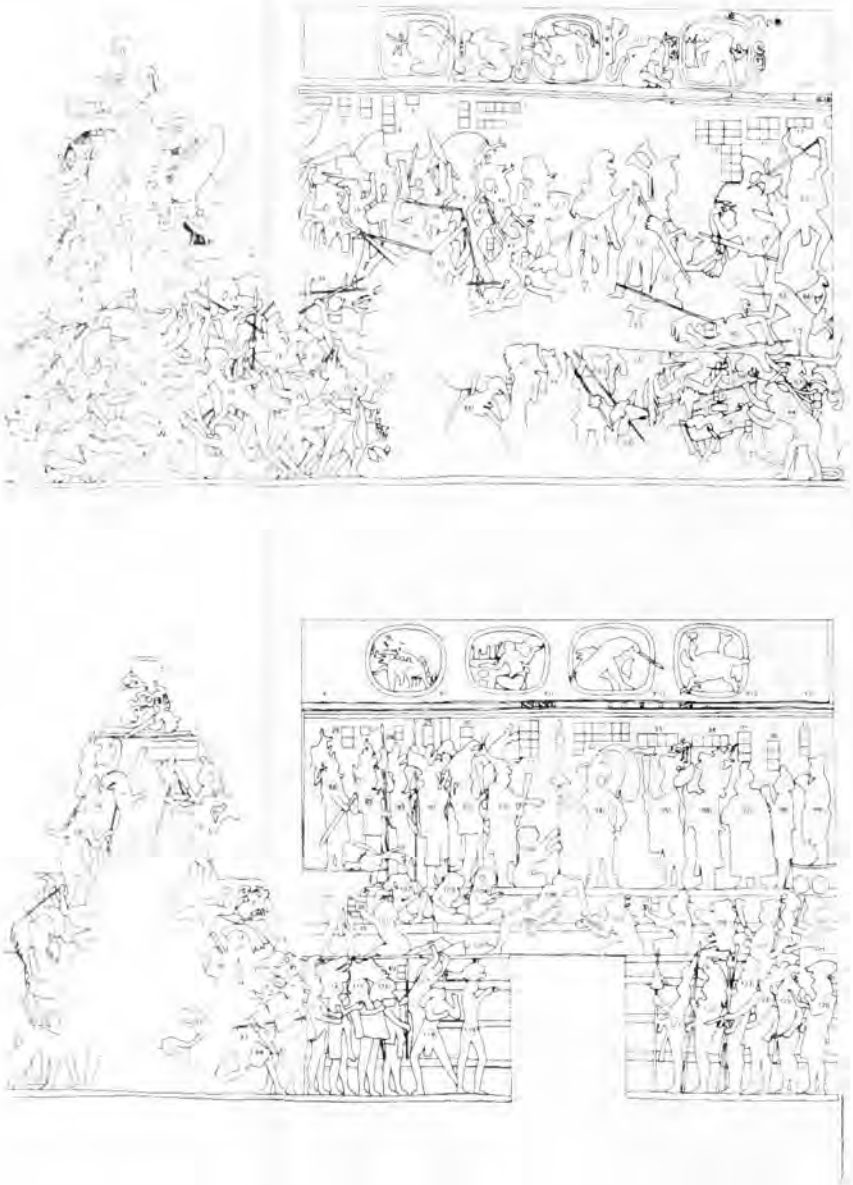


Figura 6.- Bonampak, Chiapas. Batalla, captura de los prisioneros y victoria en la cámara 2.

Madre del Sur del estado de Guerrero.

Las pinturas de la cueva de Juxtlahuaca -tres grandes y varias pequeñas- están en corredores angostos y en diversas cámaras. La primera de éstas, con la pintura 1, se localiza en el llamado "Salón del Ritual"; representa una escena en que intervienen dos figuras humanas esquematizadas. Una de pie, monumental, inclina el rostro hacia la otra desproporcionadamente menor, que se sienta y alza el suyo para verla. La figura monumental usa camisa decorada con franjas, capa negra, y una piel de jaguar que le cubre piernas y brazos. De su mano izquierda baja un objeto como banda flexible; parece una serpiente. Con la derecha sostiene una especie de tridente.

Aunque notoriamente reducidos a sus rasgos esenciales, éstos son reconocibles con claridad; las figuras aparentan compartir su actividad y establecen relación con los rostros -y con las miradas encubiertas- que se dirigen uno hacia el otro. Hay una voluntad de reproducir las formas humanas y la escena en la cual participan.

En 1968 se tuvo la noticia de las pinturas en la caverna de Oxtotitlán, cercana al pueblo de Acatlán. Tiene dos entradas, cada una de las cuales se abre por una boca a una barranca. Las pinturas se encuentran sobre la pendiente de la barranca y en las dos grutas que la flanquean. Las de la pendiente, conocidas como "Grupo Central" figuran a un hombre sentado sobre una especie de "altar" o "trono" con la representación de un rostro fantástico el que, vagamente, recuerda rasgos humanos. (Figura 1). El hombre -no hay indicaciones de que sea mujer-, descansa con la pierna izquierda doblada contra el cuerpo; la derecha cuelga libremente y pasa por encima del ojo de la imagen fantástica. La superposición de la pierna no afecta la bidimensionalidad de la pintura; son dos planos colorísticos sobrepuestos. Su brazo se levanta, mientras el derecho baja y se extiende diagonalmente hacia la rodilla del mismo lado. El torso se mira de frente; cabeza, piernas y brazos van de perfil. La gama cromática del mural se compone de verde, azul, rojo tierra, ocre, amarillo y negro. Una máscara de buho, naturalistamente representada al igual que la figura humana, está colocada frente al rostro y le sirve de tocado. Diversos signos, en su pectoral y en la falda, recuerdan, no cabe duda, algunos símbolos propios de la iconografía olmeca.

Esta figura, fiel a su apariencia real, contrasta con el rostro fantástico, geométrico y esquematizado del "altar" o "trono" sobre el que reposa. Trae a la memoria los conocidos "altares" olmecas de La Venta y de San Lorenzo. En efecto, los principios que determinan la estructura de la imagen son similares a los dichos olmecas: modificación de los rasgos naturales por formas geométricas y abstractas, con símbolos que refuerzan su significado sobrenatural. En suma, la frente, los ojos, la nariz y la boca se representan de modo tal que no tienen paralelo en la naturaleza; se anclan en ella pero no la reproducen. La imagen que resulta es fantástica, imaginada, irreal. Así, los ojos son azules y las pupilas ovales de color rojo oscuro con cruces de San Andrés en su centro, el labio superior es sumamente extendido y por

debajo se ve, del lado izquierdo, una suerte de lengüeta bífida y la nariz tiene forma que semeja un corazón. Interesa señalar que, desde los primeros tiempos de la civilización precolombina, la representación de la figura humana en dos versiones: naturalista y abstracta, fue tema de primera importancia en la pintura mural; era recurso plástico de expresión de modos distintos y complementarios de comprensión del mundo: uno, compartido con la naturaleza, otro, distante de ella, reordenándola.

Las pinturas murales mayas: Bonampak, Tulum y Tancah

En el universo pictórico maya se perciben las dos maneras esenciales arriba citadas: la de apariencia "familiar" por sus formas orgánicas y sus colores acordes a la realidad, de allí que su lectura resulta accesible; y la de carácter íntimo, esotérico, en donde línea y color se usan de tal modo, que crean espacios inexistentes. La lectura de tales pinturas es, con frecuencia, sumamente difícil.

Durante el período Clásico-Tardío -600 a 900 d.C.- la figura humana es el tema central de la representación pictórica; se la ubica en contextos de realidad cotidiana, urbana -en pirámides, templos, tronos, escalinatas, plazas-, y de campo, entre árboles y plantas. Esta figura adquiere, para esta época, rasgos individuales de los cuales carecía en tiempos más antiguos, así se alcanza el retrato fisionómico. Es la época cimera de la glorificación del gobernante, del guerrero, del noble y de la mujer que lo acompaña en su vida terrenal. Sin embargo, las acciones que podríamos llamar históricas, se ven, a menudo, acompañadas por seres que no tienen contraparte en la naturaleza, son fantásticos y sobrenaturales; protegen y determinan las actividades de los humanos. De ahí que la historia parece en cierta forma estar imbricada en el mito y en el ritual, por ello no puede, en rigor, concebirse a la manera de la historia occidental. La distinción entre hombres y dioses reside en su apariencia, aquellos son eminentemente naturalistas, estos son, en esencia, abstractos, pero tienen una suerte de estructura humana que los sustenta.

Arriba. Figura 7.- Bonampak, Chiapas. Detalle de "La batalla" en la cámara *2*, segun Agustín Villagra, 1949. **Abajo. Figura 8.-** Bonampak, Chiapas. "La tortura" y "La victoria" en la Cámara 2, ambos según Agustín Villagra, 1949).

Arriba.- Figura 9.- Bonampak, Chiapas. Ritual de autosacrificio en la cámara 3. **Abajo.- Figura 10.-** Bonampak, Chiapas. Personajes de capa blanca y músicos en la cámara 3. Ambas, según Agustín Villagra, 1949.

Bonampak

Las pinturas de Bonampak, en la parte norte del estado de Chiapas, (Figura 2) cerca del río Lacanhá, realizadas hacia finales del siglo VIII d. C., manifiestan el dominio del naturalismo, de la línea, y del color, además de su enorme valor documental. Cubren los muros interiores y las bóvedas de tres cámaras que componen el edificio llamado de "las pinturas". La figura humana, en sorprendentes actitudes y con distintas connotaciones dentro del relato histórico, constituye el asunto primordial de la espectacular representación escénica. Realzan el naturalismo antes dicho, los colores que se aproximan a los de la realidad; así, a las plumas de quetzal se les dio color verde, a las pieles de jaguar, negro y amarillo mostaza, a las conchas rojo, rosado y naranja, y los tonos de la piel humana varían del café claro al oscuro. Son, en fin, colores aplicados con fines descriptivos.

Al entrar en la cámara 1 el espectador se convierte en uno de los miembros de las procesiones que cubren los muros. Estos se dividieron horizontalmente en cuatro bandas o registros. Se ha dicho que las escenas deben de leerse de acuerdo con el siguiente orden: *La presentación,* en la parte superior de los muros este, sur y oeste; *la vestimenta,* en el muro superior norte; *la celebración,* en los cuatro muros inferiores y, *las deidades,* en la bóveda. (Figura 3).

Testigos de la acción principal en torno a la cual se lleva a cabo notable ceremonia son catorce personajes de capa blanca; es la presentación de un niño, supuesto heredero de *Chaanmuan,* gobernante de Bonampak. La capa blanca confiere unidad al conjunto, pero cada individuo tiene fisonomía y complexión particular que se refuerza por la diferencia de tocado y de prendas de ropa. Estos se refieren a su rango especial, edad, y, acaso, lugar de procedencia y de grupo al cual pertenecen. Algunas figuras parecen dialogar y hacen ademanes con las manos, otras en cambio se miran silenciosas y contemplativas. (Figura 4).

Retratos de sujetos vivos son los personajes aquí representados, su aspecto físico así los indica, hay unos

Figura 11.- Tancah, Quintana Roo. Estructura 12, según pintura de F. Dávalos (Miller, 1982, lámina 6).

sobresalientes en su individualidad: el decimotercero, obeso, de piernas anchas y pesadas, brazos cortos, y manos casi diminutas, y el octavo, de impecable factura que levanta el brazo izquierdo y extiende la mano a la altura del rostro para dar énfasis al gesto del habla. Recurso expresivo fundamental son las manos, los dedos se doblan o se extienden, se miran suaves o rígidos, comunican firmeza o condescendencia.

En el extremo izquierdo un hombre, tal vez sirviente, sostiene en sus brazos a un niño que contrasta con las demás por su falta total de personalidad. En el muro oeste, la familia del gobernante de Bonampak, mira hacia los personajes de capa blanca. Esta primera parte de las escenas de la cámara 1 se desarrolla dentro de un recinto, el rojo del fondo indica el muro.

Otra escena se desarrolla en torno al ritual de la vestimenta y de la colocación de los adornos de un personaje señorial. Este sobresale de los demás por el enorme penacho que luce de frente, y por su colorida falda de jaguar. Al extremo oeste de la escena, un hombre asciende por una plataforma y vuelve su cabeza en sentido contrario al de su cuerpo, de tal suerte que dirige su mirada hacia las acciones del ritual. Tres figuras más, un oficiante y otros dos señores importantes ocupan el resto de la mitad del muro. En la mitad opuesta, ocho figuras forman un grupo compacto: el hombre de tocado visto de frente, dos ayudantes, y cinco más de distinta complexión, altura y color de piel. Algunos simulan discutir con animación. No hay proporción corporal uniforme, así se advierten figuras esbeltas, corpulentas, de cabeza pequeña, y, en lo general, dotadas de peculiar expresividad. Las tres figuras principales reaparecen en la escena de la celebración. (Figura 5).

Bajo esta sección hay otro registro horizontal, muy deteriorado, pero que conserva fragmentos de figuras arrodilladas y sentadas -otros ayudantes- que pasan las vestimentas hacia arriba, y hacen atados de piel de jaguar. Es notable el dinamismo de cada uno de estos fragmentos corporales; en la factura de individuos de menor jerarquía se advierte mucho mayor vigor que en la de los nobles y gobernantes.

En la banda inferior de las cuatro paredes una procesión se desplaza en rítmica unidad. Es la fiesta que se celebra al aire libre como lo sugiere el fondo azul sobre el que se mueven animados músicos -trompetistas, sonajeros, tamborileros- y danzantes. Mary Miller ha llamado al conjunto de los músicos "La banda de Bonampak", cuya música se inicia con los distintos tiempos del sonido que marcan los sonajeros. El lado opuesto es menos "ruidoso", diez individuos parecen hablar o cantar en voz baja, y convergen hacia los tres personajes que bailan pausadamente.

Vigoroso contraste con la vivacidad de las figuras antes descritas producen visualmente las formas irreales que recuerdan máscaras y rostros fantásticos; son los dioses que miran desde el cielo -la bóveda- los quehaceres de los humanos.

La representación escénica más grandiosa es la representada en la cámara 2: se trata de una batalla en la cual participan 126 individuos. La escena se ha dicho debe ser comprendida en el siguiente orden: de la batalla a la captura de prisioneros, y del traslado de éstos a la tortura y la victoria. (Figura 6).

Guerra en verdad encarnizada se desarrolla en el muro oeste; las manos diestras y sabias de los pintores de Bonampak registraron el momento culminante de la lucha. La composición de la escena se estructura por medio de cuerpos, piernas, y brazos dispuestos en diagonales, de ahí su espectacular dinamismo; las figuras desprovistas de estereotipos alcanzan notable singularidad. El muro se cubre con formas humanas que en apretada lucha ahogan el espacio pictórico.

Sobre uno de los guerreros, que usa tocado de ocelote sentado, el espacio se libera y la vista se dirige hacia un conjunto de combatientes encabezados por dos figuras de gran alcurnia. Una, vista de frente, con una especie de chaquetón de piel de jaguar, lanza y botas forradas de la misma piel, es el gobernante *Chaanmuan;* toma por los cabellos a un guerrero vencido y simula empujarlo. Su mirada choca con la de su contrincante -la otra figura-, quien se

Figura 12.- Tancah, Quintana Roo. Estructura 44, detalle según F. Dávalos (Miller, 1982, lámina 8).

esconde tras un escudo amarillo y flexible. Los dos contendientes ostentan como tocados las insignias de su grupo. Así, *Chaan-muan,* es de la congregación de los jaguares, el grupo ganador, y el otro jefe es del grupo del pájaro-quetzal, el perdedor. (Figura 7).

Es evidente que los pintores utilizaron la perspectiva de contorno, en todas las secciones de la batalla se advierten figuras que se sobreponen; al así hacerlo, se alcanza el efecto visual de que unas están colocadas frente a otras. También lograron dar la sensación de espacio, entre el fondo azul que figura el cielo, o el verde recordando la selva; las figuras se desplazan en diversas posturas y acciones. Los cuerpos se agachan y vuelven hacia distintos lados, las cabezas se alzan o se inclinan y, en conjunto, configuran un espacio activo equiparable al representado en clásicas batallas renacentistas.

En la parte inferior de los muros este y oeste se lleva a cabo el acarreo de los prisioneros quiénes son tomados por los cabellos y arrastrados; todavía se aprecian algunos en actitud de alancear, pero el momento de la acción está detenido. Se registra el epílogo, la batalla llega a su fin.

De todas las paredes pintadas en Bonampak, la que ha suscitado la más grande admiración y la más elogiosa crítica es la que representa la victoria y la tortura. Su factura es, en verdad, excepcional, la suavidad sensual de los cuerpos de los prisioneros contrasta con la rígida firmeza de los guerreros victoriosos. El dibujo es rico, sugerente, línea mórbida en la que se advierte el gusto por animar piernas, torsos y muslos; y se vuelve extraordinariamente fina cuando da contorno a rostros de delicadísima expresión y provee de infinita acción a las manos de los cautivos. Así se las mira nerviosas, titubeantes, suplicantes, exhibiendo su dolor, reclamantes, sumisas y humilladas. Es posible, por la unidad estilística en las figuras de las víctimas, que un solo pintor las haya ejecutado. Es notable el énfasis puesto en el gusto por mostrar el cuerpo humano, casi desnudo, su expresión corporal, facial y, sobretodo, la manera de animar las manos; la escena revela cualidad única de sabiduría y destreza. Una vez más se reconoce en la representación de cautivos la expresión espontánea y vigorosa, la factura liberada de normas oficiales. (Figura 8).

La mitad inferior del muro se llena con las gradas de una pirámide; la superior lleva como fondo el azul del cielo. En aquella se miran, a ambos lados de la puerta de entrada a la cámara, guerreros de pie; las víctimas ocupan, sentadas, de rodillas, y yacente las gradas de la pirámide; en la más alta los vencedores con su gobernante al centro. El prisionero yacente es el que ha despertado ma-

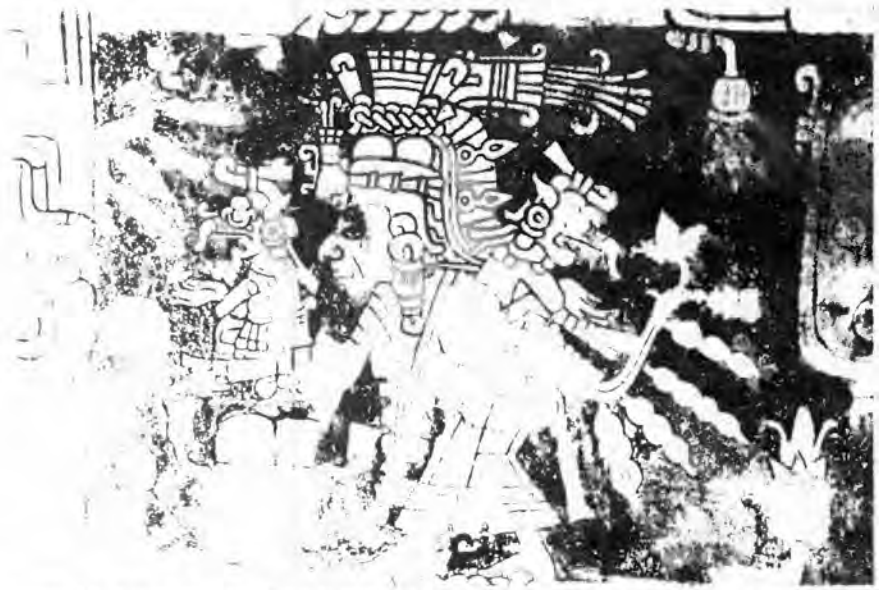


Figura 13.. Tulum, Quintana Roo. Detalle del edificio de los frescos según Miguel Angel Fernández.

Arriba.- Figura 14.- Tulum, Quintana Roo, Estructura 5, según pintura de F. Dávallos (Miller, 1982, lámina 28). **Abajo. Figura 15.-** Tulum, Quintana Roo, Estructura 16, detalle según pintura de F. Dávalos (Miller, 1982, lámina 34).

yor interés desde que las pinturas fueron descubiertas. Se colocó sobre la puerta de modo tal que es foco primordial de atracción visual. Su cuerpo inerte se mira desprovisto de peso, su cabeza y torso se apoyan levemente sobre las gradas; el brazo derecho descansa en la superior, el derecho desciende flácido hasta casi tocar, con sus dedos, la punta de los de otro prisionero.

Vistosos tocados -de pájaro gigante, de caimán, de calavera, de pez- usan los guerreros vencedores, los cuales rígidamente erguidos acompañan al gobernante de Bonampak y a las mujeres de su corte. La inamovilidad y el adusto gesto despersonalizado contrastan con la vitalidad de los capturados. Se distinguen, con claridad dos convenciones pictóricas, dos maneras de representar, tal parece que de acuerdo con el tema mismo de representación. Así se aprecia que las figuras, de guerreros vencedores, de nobles cortesanos, de las mujeres y del gobernante se ajustan a un esquema rígido, reiterativo y, hasta cierto punto de rasgos débiles e inexpresivos, en tanto que los guerreros comunes, los vencidos y las víctimas son, notoriamente animados y de carácter definido; en ellos se manifiesta soltura y expresividad del pintor maya.

Se ha dicho que son dos las escenas principales de la cámara 3: el sacrificio público, sobre las gradas de una pirámide y, el más íntimo de la familia del gobernante y de la nobleza. Reaparecen personajes de la cámara 1: los nobles de capa blanca, los músicos y, la familia del gobernante. Diez danzantes, con faldas que se extienden como alas, se paran en las gradas; un prisionero, muerto, es sostenido en sus brazos y piernas por dos ayudantes. Los danzantes "alados" forman parte del ritual del sacrificio, en alguno se reconoce un hacha, en otro un cuchillo.

En la parte superior del muro este, se encuentran el gobernante y su familia durante el ritual de autosacrificio que consiste en introducir una espina sujeta por una cuerda, en la boca para traspasarse la lengua. El niño heredero, se sienta en el regazo de una persona; el ayudante obeso presenta las espinas. Escena elocuente y narrativa, participan en ella los personajes principales del último momento en la historia de *Bonampak*. La ceremonia del autosacrificio es el acto final de los ritos escenificados en los murales. (Figura 9). Las tres cámaras registran acciones decisivas en la corte y en la comunidad de la ciudad; bajo el gobierno de *Chaanmuan* un heredero es presentado ante la nobleza, se llevan a cabo festividades en su honor, se lucha en una batalla cuyas consecuencias son la victoria y la toma de cautivos, y se culmina con rituales de sacrificio y de autosacrificio. El hombre -noble, guerrero, prisionero, danzante, músico, ayudante- es el actor principal; es el medio que permite al pintor maya dar cuenta de su sabiduría acerca de la naturaleza humana. (Figura 10).

Tancah y Tulum

Los antiguos mayas de la costa este de la península de Yucatán, vivían en la orilla de su universo cultural. Los sitios de Tancah, Tulum y Xelhá, en el estado de Quintana Roo, componen un conjunto arqueológico que participa de rasgos similares en arquitectura y en estilo pictórico.

Estudios recientes han considerado que el estilo de los murales pasa por cuatro épocas bien diferenciadas. Así, la primera se manifiesta en los murales del Clásico Terminal y del Posclásico Temprano (700 a 1000 d. C.) como en la estructura 12 de Tancah que representa, en una banda horizontal una escena ritual en donde seis figuras antropomorfas, con enormes cabezas fantásticas convergen hacia otra figura sedente, que se distingue de aquéllas por su inconfundible rostro humano. (Figura 11). Se inicia la definición del estilo: amplias zonas de color azul, rojo y ocre, se perfilan con gruesa linea negra que conforma las figuras; el dibujo se mira incierto y es notable la desproporción entre cuerpo y extremidades notoriamente largas; los brazos emergen del cuello y los torsos carecen de hombros. No se trata de reproducir la realidad visible, se recrea otra realidad producto de la idea y de la imaginación; de ahí su carácter sobrenatural.

Durante el Posclásico Medio, de -1200 a 1400 d. C.- se perciben cambios; el más obvio es la reducción de escala en las figuras y una manera de representación estrictamente lineal que recuerda, como en la estructura 44 de Tancah, al códice de Madrid. (Figura 12).

La siguiente época, durante el Posclásico Tardío (1400 a 1518 d.C.), revela un cambio radical. Es el estilo en su momento cimero; los murales en el edificio de "los frescos", en la estructura 5 y en la 16, son sus mejores ejemplares y exhiben maestría en el dibujo. El estilo se identifica por figuras delineadas sobre fondo negro dentro de registros horizontales; además de figuras humanas se advierten objetos ceremoniales como vasijas y grandes báculos. (Figura 13). Figuras y objetos guardan entre sí, notable equilibrio y no se encuentra elemento alguno que destaque como foco central de atracción visual. El tratamiento lineal, además de conservar el mismo trazo fluído y continuo es igual para todas las partes representadas; igual en el que define los detalles, que en el que perfila el rostro, o delimita una pierna. Su efecto es el de un tapiz que cubre la pared, y las escenas ocurren en un espacio abstracto sin referencia de ubicación. Todas las figuras humanas están vistas de perfil, en tanto que los objetos, como las vasijas con el signo Kan, se ven frontalmente. (Figura 14). En ambos casos la representación está determinada por lo significativo, interesa mostrar lo que tiene sentido. (Figura 15). Por otra parte, aunque se abunda en el detalle, nada parece superfluo ni decorativo; todo elemento figurado responde a una necesidad imperiosa de comunicación simbólica. Figuras y objetos parecen como de papel recortado, constituídos por partes que se pudieran intercambiar. Así, todas asumen la misma importancia visual. El fondo uniforme cumple una doble función: unifica las partes que pudieran parecer desarticuladas de las imágenes, y detiene el movimiento sugerido por las piernas de las figuras. Los murales de esta época son en verdad novedosos, con su paleta monocromática, líneas finas para perfilar, aplanamiento de las figuras en favor de la claridad de lo representado, y una especie de "horror vacui", ya que todo el muro está equilibradamente cubierto.

Una cuarta y última época, de carácter derivativo, corresponde a tiempos coloniales, posteriores a 1518.

Conviene recordar la importancia de Tulum como puerto de comercio y vía regia de entrada a la península de Yucatán. En efecto, Arthur Miller ha consignado diversas "entradas", desde el siglo VIII hasta 1400, en tiempos prehispánicos; en 1518 ocurre la "entrada" española. De cada una quedó la huella de los pueblos que penetraban modificando la cultura; de ello dan cuenta los restos que permanecen.

No se ha establecido la plena identificación de los personajes representados en los murales de Tulum; son seres sobrenaturales como lo indican sus rasgos no humanos, atributos y emblemas; posiblemente residen en el inframundo, pero ocupan temporalmente el espacio transitorio entre el día y la noche. Su explicación, de acuerdo con Miller, quién más los ha estudiado, se coloca en el nivel del contenido intrínseco de los símbolos pictóricos; es decir en su nivel iconológico. De tal manera, toma en consideración el significado direccional, la posición geográfica en el extremo este del universo maya, ya que el nombre antiguo de Tulum era Zama, la "ciudad del al-

ba", de la aurora. Para los antiguos mexicanos la dirección este tiene definido simbolismo: de parto o de nacimiento y de renacimiento, porque del horizonte oriental emergen los astros, aquellos que pueblan el firmamento volviendo a la vida después de haber estado en el mundo de los muertos. Se conoce por fuentes etnohistóricas que *Ix Chel* era la diosa de la luna, del parto, de la procreación y de la medicina; un santuario de suma importancia, a ella dedicado, estaba en Cozumel y también se la mira representada entre los personajes de la estructura 16 de Tulum.

Es notable que la mayor parte de los rostros de las figuras en estos se advierten alterados de su forma natural o bien son imágenes estereotipadas de ancianos; de ahí que sea legítimo considerarlas representaciones de dioses. Por ello es dable suponer que los murales de *Tulum* se refieren al nacimiento y renacimiento y a la renovación espiritual.

Ciertamente las pinturas en Tulum no son para ser "leídas" del mismo modo que las de Bonampak, su carácter es, para nosotros, enigmático, esotérico. La manera misma como están pintadas lo sugiere. Son escenas que ocurren en un espacio atemporal, sin referencia a la naturaleza visible; la monocromía y la línea como los más puros recursos expresivos, así lo indican. Formas, colores, líneas, composición nos remiten a una dimensión sobrenatural poblada de fantásticas figuras que no tienen contraparte en la naturaleza. La estructura humana es recurso pictórico-religioso para que en ella se asienten las divinidades. Así se recrean en los muros imágenes que existían en las creencias, en los rituales, y en la imaginación de los mayas que habitaron, en tiempos prehispánicos, la costa oriental de Yucatán.

La pintura mural fue el recurso idóneo para preservar y comunicar ideas y creencias, así como hechos reales y mitológicos; la figura humana ha sido el medio, por excelencia, para guardar y revelar, la visión que del mundo tenían los pueblos prehispánicos. De tal manera, en las cuevas pintadas de la remota antigüedad hay, a la vez, una integración con la naturaleza, por ello las formas congruentes con la apariencia humana -como en Juxtlahuaca- y las formas que la sintetizan y abstraen -como en el "altar" de Oxtotitlán-. En tiempos posteriores, la figura humana se reproduce con fidelidad asombrosa en cuanto a posturas, gestos, expresiones, carácter, y en actitudes que sugieren el dominio físico y social del hombre; es el caso de Bonampak. El hombre es parte de la naturaleza, pero demuestra, con el conocimiento de sí mismo, su superioridad legítima y la plenitud de sus atributos. Pocos siglos antes de la conquista de México por los españoles, las pinturas del área maya norte -Tancah, Tulum- lo muestran, bajo estructuras corporales humanas, que conceptos referidos a la cosmogonía, indican distancia con la naturaleza; el hombre procura ordenar el caos y las fuerzas naturales.

La figura humana -naturalista, esquemática, abstracta, realista, orgánica, sintetizada- es, en la pintura mural prehispánica, reveladora de la visión que del mundo y de sí mismos tuvieron los pueblos que la representaron.

Detalle de la escena del cautivo. Pinturas de Bonampak, Chiapas. Foto: ILCE.

Detalle de uno de los músicos de las pinturas de Bonampak, Chiapas. Foto ILCE.

Viñeta.- Cabeza del joven dios del maíz, según un fragmento de escultura de Copán, Honduras. Dibujo de Paul Gendrop.

EL DIOS K EN ALGUNAS TAPAS DE BÓVEDA EN LA PENÍNSULA DE YUCATÁN

Alfonso Arellano Hernández *

This article is related with the analysis made on the stones called vault covers, which preserve the painted texts and images representing different messages of the maya people.

Introducción

Uno de los muchos temas que se desprenden del Proyecto Catálogo de Pintura Mural Prehispánica en México lo ofrecen las piedras "tapas de bóveda", que conservan textos e imágenes pintados. Aunque por sus dimensiones se trata de pequeños ejemplos, su temática -si bien muy específica- corresponde a nociones compartidas por el pueblo maya en su conjunto. El presente trabajo, inserto en el proyecto referido, es un primer acercamiento y se centra en los posibles mensajes que los mayas dejaron pintados en textos glíficos sobre las tapas de bóveda.

Antes de entrar en materia, comentaré algunos problemas implícitos en el análisis efectuado.

Uno radica en la falta de datos epigráficos y arqueológicos precisos que permitan fechar las piedras pintadas. De esta manera, la datación de las piezas es aproximada -excepto en casos aislados-, con base en datos iconográficos y arquitectónicos.

Por otro lado, se cuenta el grado de conservación de las pinturas. Muchas de ellas todavía *in situ* están cubiertas por hongos, salitres, avisperos, nidos de aves y excrementos; en ocasiones se hallan completas pero también existen piezas rotas. Estos factores se reflejan en la lentitud del trabajo epigráfico que, sin embargo, se facilitará a medida que se complete el *corpus* de tapas gracias a la labor de diferentes estudiosos -en especial Karl Mayer (1983) y Leticia Staines (en proceso)-. Asimismo, debo decir que la interpretación de los textos requiere comparaciones abundantes, tanto con las imágenes asociadas como con otras inscripciones y los resultados de otras disciplinas.

Ahora bien, adelantaré que el personaje sobre quien se encuentra un mayor número de representaciones en las tapas es el dios K, aunque se encuentran otros tales como los dioses E y G I de la Triada palencana. El dios K se ha identificado con *Ah Bolon Tz'acab,* mencionado en los *Chilames* (Robicsek,1978: *passim;* Schele y Miller, *1988, passim;* y -a través de distintos acercamientos- se conocen algunas de sus características. A nivel iconográfico se identifica gracias a que su rostro es fantástico y su frente -un espejo- está atravesada por un hacha, un cigarro o un ocote encendido; en el cuerpo lleva escamas de reptil, y por lo común una de sus piernas se convierte en serpiente. Se asocia a la sangre derramada en los sacrificios, a los gobernantes y los antepasados deificados, es decir, los linajes (Coggins, 1988; *passim;* Schele y Miller, 1988; *passim*).

En las siguientes líneas ofreceré datos generales sobre las piedras tapas y, más adelante, los epigráficos, obtenidos de unos cuantos ejemplos.

Las piedras tapas

Existen discusiones en torno a la nomenclatura de las piedras que cierran las bóvedas mayas. Se les llama "de cierre de bóveda", "clave", "losas tapas" y "tapas" (Mayer, 1983: 6). He optado por este último, siguiendo la propuesta de Mayer (1983: loc. cit.) y porque ofrece menos equívocos.

a) Generalidades

Los edificios solían pintarse una vez concluídos, ya fuera en su totalidad -tanto al exterior como al interior- o

* *Investigador del Centro de Estudios Mayas de la Universidad Nacional Autónoma de México.*

Arriba.- Figura 1a.- Abajo.- Figura 1b.- Santa Rosa Xtampak, Palacio: primer nivel, fachada oeste interior. Foto de Pedro Cuevas para el Proyecto Catálogo de Pintura Mural Prehispánica en México, mayo de 1990.

sólo algunas secciones -como las tapas, dentro de las habitaciones- (Mayer, 1983: *passim).* Aunque los ejemplos de pintura mural son abundantes, la Península de Yucatán, en especial los estados de Yucatán y Campeche, ofrece casi la totalidad de tapas decoradas (Mayer, 1983: 4 y ss.; Pollock, 1970: 80 y ss.).

Al respecto, la práctica común era pintar el centro de la bóveda o el espacio más próximo, de modo que las tapas decoradas suelen hallarse en el eje de entrada a los cuartos (Staines, comunicación personal; *cfr.* Bolles, 1977: 138 y Mayer, 1983: *loc. cit.),* destacando en el interior (figura 1). Debido a la hechura de las bóvedas, las dimensiones promedio de las tapas son 100 centímetros de largo por 50 centímetros de ancho, si bien el espacio pictórico suele ser menor.

Por otro lado, puesto que muchos edificios presentan varias etapas constructivas, han surgido diversas opiniones acerca del momento en que las piedras se decoraron y colocaron en su sitio, así como sobre su fechamiento.

Mayer (1983: *loc. cit)* y Bolles (1977: *passim)* consideran que primero se deoraban y después se colocaban en el lugar conveniente. Para ello aducen diversos argumentos, por ejemplo el grosor del enlucido, la altura de los interiores y su relación directa con la luz.

Otra opinión (Bolles, 1977: *passim)* -que comparto- es que se pintaban una vez cerradas las bóvedas, lo cual remite a la presencia de un andamio, luz artificial y que el artista yaciera boca arriba. El apoyo lo encontramos en algunas piezas que tienen dos capas de enlucido y pintura decorativa. No obstante, una objeción que se debe tener muy en cuenta es el espacio del cierre de la bóveda, en ocasiones muy reducido, que dificultaría los movimientos y visión del pintor.

En cuanto al fechamiento de las tapas, los datos con que contamos para resolverlos son arqueológicos, arquitectónicos e iconográficos.

Los primeros señalan, en general, el período Clásico Tardío. Algunas tapas coinciden con complejos cerámicos y con fechamientos por medio de C14 efectuados con los dinteles de madera del edificio de las Monjas de

Izquierda. Figura 2.- Museo Casa del Teniente, Campeche: Tapa 1. **Derecha. Figura 3.**- Museo Casa del Teniente, Campeche: Tapa 2. Ambas fotos son de Pedro Cuevas para el Proyecto Catálogo de Pintura Mural Prehispánica en México, mayo de 1990.

Chichén Itzá -específicamente-, que apuntan a los siglos VII y VIII d. C. (Smith y Gifford, 1965: *passim;* Pollock, 1970: 57, 82-85; Bolles, 1977: 261).

En el aspecto arquitectónico los trabajos de Pollock (1970: *passim*), Gendrop (1983: *passim*) y Andrews (1986:*passim*) permiten ubicar entre los siglos VII y XI d. C. los estilos Puuc, Chenes y Río Bec y, en consecuencia, a las tapas de bóveda.

Por lo que toca a la iconografía, el tratamiento formal -en la mayoría de los casos analizados- indica que las pinturas fueron hechas durante el Clásico Tardío, entre los siglos VI y IX d.C. (Proskouriakoff, 1980: *passim).* Entre los elementos diagnósticos tenemos: posturas de los personajes, atavíos y tocados (en especial el tratamiento de las plumas) y, en menor medida, joyas y vestidos.

Podemos apreciar, pues, que las piedras tapas corresponden al Clásico Tardío, momento en que las ciudades mayas peninsulares conocieron su auge, como ocurrió en toda el área maya.

b) Técnica, colores y tratamiento formal

Aún no se ha concluído un estudio acerca de las técnicas pictóricas (Bolles, 1977: 196). Sin embargo, el análisis realizado con la piedra llamada "Alemania 1" sugirió la del temple, pues -según Mayer (1983: 11-12)- el color se aplicó con un aglutinante cuando el estuco de recubrimiento ya había secado. En algunos ejemplos, como Dzibilnocac 1, las líneas del diseño muestran diferentes grados de erosión del pigmento, lo que apoyaría la propuesta.

En cuanto a los colores, el más usado fue rojo, en diferentes tonos, sobre fondo blanco (*verbi gratia* las de Dzibilnocac). A veces lo acompaña el negro. Hay, igualmente, ejemplos polícromos, en cuyo caso la paleta agrega azules, verdes y ocres (por ejemplo, Sacnité 1). Es un rasgo común que los glifos fueron pintados en rojo, aun en distintas tonalidades.

Ahora bien, debido al soporte físico y al tratamiento de las imágenes nos enfrentamos con un estilo cursivo. Los ejemplos abarcan desde trazos cortos, apresurados, hasta largas líneas, conservando una tendencia caligráfica. En algunos, es posible observar donde se inició y acabó el trazo. Estas características pueden hacerse extensivas tanto a las figuras como a los glifos.

Dado que estos últimos ocupan mi interés primordial, conviene revisar algunos textos pintados.

3. Textos pintados en las piedras tapas

En las tapas, los textos glíficos fueron distribuídos en diferentes formas dentro del espacio pictórico, relacio-

Izquierda. Figura 4.- La Reforma: Tapa. Foto de Karl Meyer, 1990, figura 7. **Derecha. Figura 5.-** Museo Regional de Yucatán: Tapa de Xnucbec. Foto de Pedro Cuevas, para el Proyecto Catálogo de Pintura Mural Prehispánica en México, mayo de 1990.

nadas con las escenas que acompañan. Mayer (1983: 13) ofrece una clasificación a partir de éstas, pero con base en mi enfoque he reordenado las tapas en tres categorías.

Distribución de los glifos

Según la presencia o ausencia de glifos, definí los siguientes grupos:

1) Personajes solos (figura 2),
2) Glifos asociados a personajes (figura 3),
3) Glifos aislados, en cuyo caso los más comunes son *lamat* -Venus- y *pop* -estera o trono-, pero que fueron esculpidos (en lugar de pintados).

El grupo más numeroso es el segundo. A su vez, puede dividirse en tres subgrupos:

a) enmarcando la escena pintada (figura 4),
b) en dos bandas que corren, respectivamente, por la parte superior e inferior de la escena, simulando un marco incompleto (figura 5), y
c) dispersos entre los personajes o infijos en ellos (figura 6).

Textos e imágenes

De acuerdo con su abundancia, centré mi análisis en varios casos del segundo grupo; sin embargo también incorporé algunos de los otros dos que son los siguientes:

1) Grupo 1: Museo de Campeche 1
2) Grupo 2, subgrupo b: Sacnicté 1 y Xnucbec
3) Grupo 2, subgrupo c: Dzibilnocac 1 y Museo de Campeche 2 y 3.

Debo decir que mostraré primero los ejemplos de Sacnicté 1, Xnucbec y Dzibilnocac 1, para después ofrecer juntos los tres del Museo de Campeche debido a sus semejanzas estilísticas.

Sacnicté 1

El primer ejemplo lo tenemos en la tapa 1 de Sacnicté (figura 7). Desafortunadamente, excepto por los trabajos de Andrews (1986: *passim*), el sitio no ha recibido la atención arqueológica adecuada (Mayer, 1983: 18): se carece, pues, de datos relacionados con la tapa de bóveda pintada. Esta conserva un texto escrito en dos franjas horizontales, superior (A1-F1) e inferior (G1-L1), entre las que hay una escena. A pesar de su deterioro, y con ayuda de dibujos basados en la pieza original, es posible interpretar parcialmente el texto glífico.

Izquierda. Figura 6.- Museo Casa del Teniente, Campeche: Tapa 3. **Derecha. Figura 7.-** Museo Regional de Yucatán: Sanicté, Tapa 1. Ambas fotos son de Pedro Cuevas para el Proyecto Catálogo de Pintura Mural Prehispánica en México, mayo de 1990.

Mi transcripción es:

A1 T 586 var	*pah*	edificar, levantar muros
B1 T 281:116	*kan:n (i)*	amarillo, precioso
C1 T3:501	*u:ba*	verbo auxiliar
D1 T 12.87: 741ap.102	*ah. chekuinal.ki*	el señor árbol
E1 Perdido		
F1 Perdido		
G1 Perdido		
H1 Perdido		
I1 T 669b:¿?.248var:501.188	*¿?: ¿?.tz'i:ba. (le)*	la escritura
J1 T ¿?P:59	*¿?:ti*	
K1 Perdido		
L1 T 74:110	*mak(o)*	tapa

Puede apreciarse que la inscripción está demasiado fragmentada, pues sólo subsisten restos de dos frases. La más completa, en la franja superior, es *pah kan u ba ah che'winik...*, que puede parafrasearse como "edificó [el objeto] precioso el hombre-árbol"; la otra es...*tz'ibal... mak... "lo escrito, lo pintado, la transcripción... de la tapa"*.

Pese a lo incompleto de la información, considero interesante que el texto, más allá de su lectura, sugiera que un personaje (el señor-árbol) ordenó construir un edificio y que, también, mandó pintar/escribir una tapa de bóveda.

Tal vez la escena se relacionó con la inscripción en alguna manera: por ejemplo, que el "hombre-árbol" haya sido la figura central, flanqueada por dos personajes (uno de ellos, al menos, enano).

Xnucbec

Evaristo Pacheco encontró en Xnucbec, a mediados de 1973, una tapa pintada (figura 5). Fue trasladada a Mérida para su restauración, pues la cubría una capa calcárea (Von Euw, 1974: 26). Por desgracia no se registró dato alguno sobre el contexto en que se descubrió la tapa; sólo se sabe que corresponde al Clásico Tardío (Von Euw, 1974: *loc. cit.;* Gutiérrez, 1976: *passim).* La pintura se distribuyó en tres secciones: dos bandas glíficas -superior (A1-F1) e inferior (G1-L1)- y una escena central.

He transcrito el texto como sigue:

Esto se aclara cuando atendemos a la escena pintada: representa al dios K arrojando algo por su boca (¿líquido, granos?) y con su mano derecha, además de tener atrás de sí un bulto o saco lleno de granos. En la mano izquierda lleva un objeto (T 84var.) que he interpretado como *wah,* "tortilla, alimentos, vida; chorrear líquidos o granos" *(Diccionario Maya Cordemex,* 1980: 905-906).

El conjunto, entonces, implica que es el dios K quien proporciona alimentos: al ofrecerlos (y conservarlos en la bolsa que tiene a un lado), la divinidad alivia la carga de hambruna. La relación entre texto e imagen se evidencia y, al mismo tiempo, arroja un aspecto de la deidad: sus ligas con el alimento, en tanto dios de la fertilidad vegetal.

Dzibilnocac

Pollock (1970: 25-30) menciona que la Escritura 1 o Palacio estuvo pintada en su totalidad, como demuestran los restos existentes de enlucido. Además, se conocen dos piedras tapas (figura 8) (Pollock, 1970: *loc. cit.; cfr.* Mayer, 1983: 27-29, y Gendrop, 1983: 73 y ss. y figura 67). El lapso en que se construyó cubre los inicios del siglo IX (si bien parece que se prolongó hasta el XII), mientras que el estilo pictórico remite al Clásico Tardío terminal (s. VIII-IX d. C.). Así, la fecha de pintura de las tapas puede corresponder al siglo IX d. C.

Ambas presentan al dios K, pero sólo una (la número 1) muestra un cartucho glífico, ubicado dentro del bulto que sostiene la deidad y que se abre para dejar salir las semillas que contiene. De acuerdo con las claves de Thompson (1962: *passim)* se trata de IX. 506: 129: 142, una de cuyas posibles lecturas es *Bolon Kanal.*

Bolon significa "nueve" y -por extensión- "mucho, abundante" *(Diccionario Maya Cordemex,* 1980: 63-64). *Kanal* puede traducirse como "celeste, alto o enaltecido; cuadrado; dones, dádivas" *(Diccionario Maya Cordemex,* 1980: 292-293), pero también significa (en tanto *k'anal)* "cosa amarilla, preciosa; fruto maduro, red de cazadores o hamaca" *(según el Diccionario Maya Cordemex,* 1980: 374-375). Puesto que se localiza infijo en el bulto que sostiene la divinidad, debe referirse al mismo; así, de las varias posibilidades encuentro dos traducciones, interrelacionadas, que me parecen muy adecuadas: la primera sería "red abundante [de contenido]", y la segunda, "muchos dones". Para la primera me baso en la voz *k'aanil p'uch nal (Diccionario Maya Cordemex,* 1980: 375) que significa "hamaca *[k'aanil]* donde se desgrana a palos *[p'uch]* la mazorca *[nal]";* la actividad realizada por el dios K es verter granos, o "muchos dones", de una bolsa tejida, que pudiera ser otra forma de mencionar la hamaca referida. De ser así, las dos traducciones se complementan y apoyan el acto escenificado.

Asimismo, es interesante señalar que en los *Chilames* se menciona a *Bolon Kanan,* el "Nueve Protector", quien parece sustituir a *Bolon Tz'acab,* asociado a la fertilidad en general e identificado con el dios K. Por otro lado, entre los mayas chortí existe una deidad llamada *Ix K'anan, propia de los frijoles y esposa del dios*

A1 Perdido		
B1 T.669?:559	¿o?:ts(u)	(verbo)
C1 T 12.738c:142	ah.ka:m(a)	(sujeto)
D1 T ¿769?.¿?P:¿142?.¿102?		
E1 Perdido		
F1 Perdido		
G1 Perdido		
H1 T 747b	ti	(locativo)
I1 T 756b.188	tz'i.l(e)	la escritura
J1 T ¿682P?: 142-¿7?		
K1 T 671	chi	¿?
L1 Perdido		

De acuerdo con su posición en el texto, el primer cartucho visible (B1) puede ser un verbo: *ots,* que significa -entre varias cosas- "encoger lo flojo, aliviar la carga, mermar" *(Diccionario Maya Cordemex,* 1980: 609). *Ah Kam* es el sujeto que realiza la acción, cuyo nombre podría traducirse como "el que costea, el que gasta, el que encarece" -de *kam,* "costear, gastar; encarecer" *(Diccionario Maya Cordemex,* 1980: 289)-. En cuanto a *ti tz'il,* indica "lo transcrito, lo pintado" (quizá en la propia tapa, como en el caso de Sacnicté), pero con los datos existentes no es posible saber más al respecto. Así, lo poco que podemos parafrasear es: "alivia la carga Ah Kam".

Figura 8.- Dzibilnocac: Tapa 1. Foto de Karl Mayer, 1983: figura 19.

del maíz (Diccionario Maya Cordemex, 1980: 376. Podría establecerse, entonces, un nexo entre tres divinidades de la fertilidad: el dios K pintado en la tapa 1 de Dzibilnocac, *Bolon Kanan* de los *Chilames e Ix K'anan* chortí. Sin embargo, se requiere un estudio más detallado, que excede los límites de éste.

Museo de Campeche

Los tres siguientes ejemplos se conservan en el Museo Casa del Teniente, en la ciudad de Campeche. Se reportaron provenientes de Dzibilnocac o de Hochob; si bien por su estilo no parecen provenir del primer sitio, sí pueden considerarse -en primera instancia- como de una misma procedencia.

Las imágenes plasmadas en cada una de las tapas corresponden a distintos personajes. Sólo dos muestran glifos asociados.

La primera tapa carece de glifos. Muestra un individuo de perfil, que mira a su dereha; está sentado; en su mano izquierda sostiene un elemento circular, decorado; su cuerpo presenta manchas obscuras, que tal vez lo califican como dios, pero no es posible identificarlo. Frente a su asiento se encuentran los restos de un posible diseño tejido, que recuerda el signo *pop* o estera.

En la segunda (figura 3) se representó de pie a un personaje que voltea su cabeza a la derecha, y alza frente a sí sus brazos; su cuerpo está decorado con "manchas" que lo califican como deidad; su tocado es la esquematización de un vegetal. Por sus rasgos faciales y tocado se identifica con el dios E. A la izquierda del personaje se ubican dos cartuchos glíficos, uno de ellos incompleto; son:

A1 T 12.501: ¿176var?	ah.ba:¿k(a)?	muchachito, niño
A2 T 32.¿?	k'u...	sagrado, divino, dios

Me parece que indican al dios a través de la forma deferencial *ah bak k'u...:* "el niño, el muchachito divino...". Tomo como base las expresiones *ah bak e ix bak,* usadas para referirse con cariño a los hijos *cfr. Diccionario Maya Cordemex,* 1980: 27). Cabe recordar, asimismo, que el dios E (del maíz) se representa siempre joven, de manera que la frase *ah bak k'u* (aunque incompleta) sugiere un tratamiento peculiar para con él.

La tercera de las tapas (figura 6) muestra, igualmente, una deidad acompañada por dos cartuchos. Como en el caso anterior, se pintó de pie, volteando a su derecha, con los brazos un poco levantados. Sus rasgos faciales no son antropomorfos, y no aparecen entre los dioses de los códices, pero sí en otras representaciones plásticas: recuerda, por comparación, a G I de la Tríada de Palenque (figura 9), como si se tratara de una variante. G I se asocia a los gobernantes, a los sacrificios, al Inframundo y al Cosmos, entre diversos asuntos.

Con respecto a los glifos anexos, se trata de:

41 T 1014 var. 25:88	pa.ka:h(i)	edificar, levantar muros
A2 T 115:614 var	yo:otot	su casa

Su lectura y traducción es, pues, *Pakah yotot,* "había edificado su casa".

Debido a los avances en el desciframiento de la escritura maya, se abre aquí una serie de preguntas tales como: ¿quién ordenó construir el edificio?, ¿cuál edificio?, ¿en cuál ciudad?, ¿cuándo?, ¿por qué motivo y con qué fines?, ¿cómo se orientaba la piedra en la estructura?, ¿cuál era la posición de ésta en la traza urbana?, ¿había más textos -pintados o esculpidos- asociados? Las respuestas tendrán que esperar mayor información, en particular arqueológica.

El número de tapas conocidas no se reduce a unos pocos ejemplos. Pero con los que he presentado podemos apuntar algunas consideraciones generales.

Comentarios finales

Al principio de este trabajo mencioné ciertas peculiaridades del dios K,

puesto que es representado con gran frecuencia, aunque no de forma exclsiva. Ahora bien, ¿qué implican las diferentes imágenes, trátense -por ejemplo- de los dioses K, E o G I?

Es importante señalar que las tapas guardan algún tipo de relación entre las escenas pintadas (incluídos los textos glíficos) y la arquitectura -en primera instancia-, así como con otros aspectos culturales mayas. Por ello, debemos tomar en cuenta numerosos factores para formarnos una idea aproximada del significado cabal de las tapas. Anoto sólo algunos:

1) transcripción de los textos glíficos,
2) identificación de los personajes representados y actividades que desarrollan,
3) el posible nexo entre textos e imágenes,
4) ubicación de las tapas en los edificios, y
5) lo que informan otras fuentes, en particular arqueológicas y, si es el caso, coloniales.

Textos y personajes

Mayer (1983: *passim*) ya había señalado que casi todos los personajes pintados en las tapas son míticos o celestes, aunque a veces existen dudas para identificarlos debido a su mal estado de conservación. El mismo autor indica el predominio del dios K efectuando rituales, pero que hay otras representaciones (Mayer, 1983: 13-16), como hemos visto.

El caso de Sacnicté 1 indica, gracias a los glifos, que alguien ordenó construir un edificio donde se colocó una tapa de bóveda decorada. A pesar del anonimato del personaje principal, debido al deterioro de la escena, tal vez ésta fue otra manera de referencia al texto que la acompaña.

La piedra tapa de Xnucbec se ha conservado casi completa. En ella se representó al dios K vomitando, en tanto que en una de sus manos lleva un glifo equivalente a "comida" y "chorrear"; además, se acompaña de un bulto lleno de granos. Si mi propuesta de lectura es correcta, la actividad efectuada por el dios es "aliviar la carga de hambruna", idea que remite a la dádiva de alimentos y, en consecuencia, de vida.

En la tapa Dzibilnocac 1 se ilustró al mismo dios K, quien vacía un saco -donde se escribió un cartucho glífico- con granos. Mi interpretación del cartucho como *Bolon Kanan* señalaría, al igual que en el caso anterior, el aspecto fertilizador de la divinidad. Además, existen citas a la diosa agrícola chortí *Ix K'anan* y al dios *Bolon Kanan* de los *Chilames*. Cabe la posibilidad, pues, de que sean tres distintas advocaciones de un ser sagrado.

Existen otras tapas que representan al dios K efectuando actividades relacionadas con verter granos que salen de bultos -que él sostiene-, o vomitándolos. Por ejemplo: la tapa 2 de Dzibilnocac, la del Templo de los Buhos de Chichén Itzá, la conocida como "Filadelfia 1" y la conservada en la Colección Sáenz.

Así, las actividades del dios K reflejadas en las tapas pintadas nos muestran una deidad polivalente, rica en significados, asociada a la fertilidad por medio de los granos que vierte, sea de un bulto o de sí misma.

A lo anterior se suma que el dios K fuera uno de los más representados en la plástica maya: en las esculturas pétreas se plasmó en íntima liga con la sangre derramada por los gobernantes, con la finalidad de mantener al Cosmos, gracias a un recíproco dar y recibir. De esta forma, aunque en un primer acercamiento parezca que en las tapas se le mostró en otras actividades, la intención fue la misma: mostrar su aspecto fertilizador. Este encuentra otro tipo de apoyo en los *Chilames*, si la identificación del dios K con *Bolon Tz'acab* es correcta (*cfr.* Barrera y Rendón, 1974: *passim*; Robicsek, 1978; *passim;* Schele y Miller, 1988: *passim*). Basten como ejemplo sus "cargas" en los *katunes* 11 y 5 *ahau:* hambruna, destrucción y muerte; carencia y miseria causadas por la destrucción de los mantenimientos cuando *Bolon Tz'acab* se ausenta.

Con respecto a otros personajes, hemos visto tres ejemplos. En dos de ellos se presentan sendos seres que encontramos en la plástica maya: E (ligado al maíz) y, quizá, G I.

Aunque los datos no permiten definir el papel de los dioses representados, como ocurre con K, conviene señalar que fueron importantes en tanto que a G I tal vez se dedicó un edificio, o bajo cuya veneración se construyó, mientras que a E se le mostró bajo su principal característica: la juventud.

Las tapas: simbolismo religioso y piezas dedicatorias

Con base en los ejemplos estudiados se puede pensar que las tapas tuvieron un significado especial, muy probablemente ritual. Maler (citado por Mayer, 1983: 16) ya se había referido a este tipo de obras como "ofrendas", cuyo mensaje era más de tipo mítico que histórico. Jones y Mayer siguieron esta opinión (Mayer: *ibidem*).

Mi postura no se aleja de la idea arriba expresada, si bien he de agregar que pudieron fungir, asimismo, como piezas dedicatorias específicas (tal es el caso de la tapa 3 del Museo de Campeche). Es decir, existió una intención peculiar al situar las tapas dentro de los edificios (al centro), al orientarlas, al hecho de restringir su difusión al pueblo (esto es: tal vez sólo eran vistas por quienes tenían libre acceso a las habitaciones), a que las imágenes correspondían no solamente a uno sino varios dioses, y quizá -también- al relacionarlas con otros edificios o con los astros. Todo ello, en fin, indica que respondían a un cúmulo de conceptos que ahora empezamos a conocer y comprender más de cerca, tal como lo registraron sus creadores (gracias a la epigrafía), por ejemplo: la función dedicatoria de las tapas bajo la advocación de ciertos dioses, en particular K.

No está demás decir que forman parte de un todo cultural, donde inclusive se mezclaron aspectos profanos y sagrados (pues dioses y hombres van de la mano).

En resumen, dentro del Proyecto de Catalogación de Pintura Mural Prehispánica, considero que con los ejemplos incluídos en este primer análisis se abre otra rama de conocimientos sobre los mayas. Saber quiénes fueron los dioses representados y cuáles sus actividades, por qué y para qué se plasmaron en las tapas, son algunos aspectos que empiezan a resurgir ante nuestros ojos.

Bibliografía

Andrews, George F.
1986 **Los estilos arquitectónicos del Puuc. Una nueva apreciación,** México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, ilus.

Barrera Vázquez, Alfredo y Silvia Rendón
1974 **El libro de los libros del Chilam Balam**, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 42).

Barrera Vázquez, Alfredo *et al.*
1980 Diccionario Maya Cordemex. Maya-español, español-maya, Mérida, Yuc., Ediciones Cordemex.

Bolles, John
1977 Las Monjas: A major Pre-Mexi-can architectural complex at Chichén Itzá, Oklahoma, University of Oklahoma Press.

Coggins, Clemency
1988 "The manikin scepter: emblem of lineage", en *Estudios de Cultura Maya,* México, Centro de Estudios Mayas, UNAM: 123-158, ilus.

Diccionario Maya Cordemex
1980 *vide* Barrera Vázquez, Alfredo *et al.*

Euw, Eric von
1974 "Las ruinas de Itzimté", en *Boletín del INAH 10,* 2a. época, México, Instituto Nacional de Antroología e Historia: 19-26, ilus.

Gendrop, Paul
1983 **Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya,** México, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, ilus.

Gutiérrez de González, Cynthia
1976 "Identificación de un personaje de Xnucbec, Campeche", en *Analté' 1,* Mérida, Yuc., Escuela de Ciencias Antropológicas: 41-51, ilus.

Mayer, Karl Herbert
1983 **Gewolbedecksteine mit Dekor der Maya-Kultura,** Viena, Museum fur Vôlkerkunde, ilus. (Archiv fur Vôlkerkunde, 37).

1990 "Maya-Wandmalereinen in der Puuc-Region (Mexiko)", en *ntike Welt 1. Zeitschrift fur Archaologie und Kulturgeschichte,* Graz, Austria, Sonderdruck, ilus.

Pollock, Harry E. D.
1970 "Architectural notes on some Chenes ruins", en Bullard, W. R., Ed., *Monographs and papers in Maya archaeology, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology (Memoirs of the Peabody Museums, 19): 1-87, ilus.*

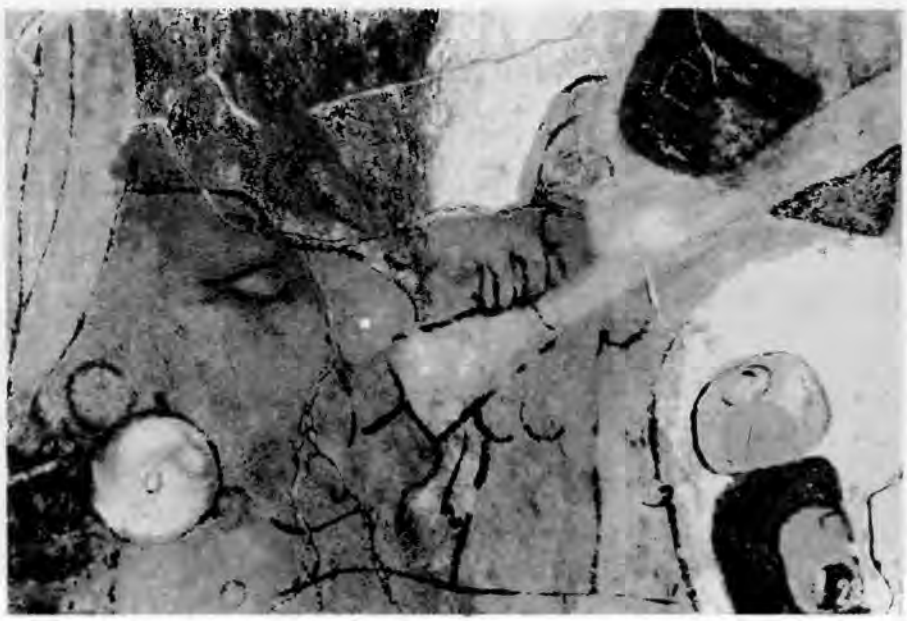
Proskouriakoff, Tatiana
1980 **A study of Classic Maya sculpture,** 1a. reimpresión., Nueva York., A.M.S. Press, ilus.

Robicsek, Francis
1978 "The mythological identity of God K", en Robertson, Merle, ed., *Tercera Mesa Redonda de Palenque,* Peeble Beach, Cal., The Robert Louis Stevenson School: vol. IV, 111-128, ilus.

Schele, Linda y Mary Miller
1988 **The blood of kings. Dinasty and ritual in the Maya art,** Forth Worth, Kimbell Art Museum, 347, p., ilus.

Smith, Robert E. y James C. Gifford
1965 "Pottery of the Maya Lowlands", en Willey, Gordon R., ed. **Handbook of Middle American Indians. Archaeology of Southern Mesoamerica.** Part One, Austin, Tex., University of Texas Press: vol. 2, 498-534, ilus.

Thompson, John Erick Sydney
1962 **A catalog of Maya hieroglyphs**, Oklahoma, University of Oklahoma Press, Ilus. (Civilization of the Ancient American Indian Series, 62).



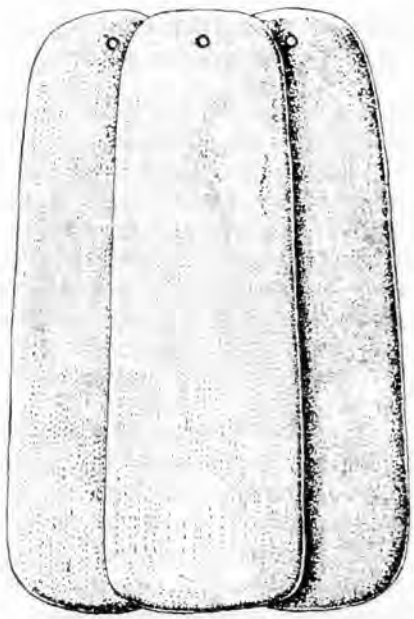
Personaje de perfil de las pinturas de Bonampak, Chiapas. Foto: ILCE.

Figura de perfil de un personaje con tocado sobre la cabeza, pinturas de Bonampak, Chiapas. Foto: ILCE.

EVOLUCIÓN TEMPORAL DEL ARTE MONUMENTAL PALENCANO. PRIMERAS ETAPAS

Ma. Concepción Obregón Rodríguez *

The author exposes in this article that the studies made on Palenque were limited to define its distinctive artistic style, based under the observation of the prevailing features on the architectonical and aesthetic expressions, starting with the established criterion to indicate the elements that have been designated as a defining of the palencan style.



Viñeta.- Arriba.- Ofrenda de la tumba III (Templo XVIII-a). Máscara de mosaico de jade, concha nácar y obsidiana. Alberto Ruz "Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1957". Anales, 1961. INAH, SEP. Tomo XIV, núm. 43. México, 1962. **Abajo.- Figura 1.-** Templo del Sol. Clásico estilo palencano. Palenque, Chiapas. Foto de la autora.

Hasta hace poco tiempo los estudios sobre Palenque se limitaron a definir el estilo artístico que lo caracteriza, con base en la observación de los rasgos predominantes que presentan sus manifestaciones arquitectónicas y plásticas. De acuerdo con estos criterios han sido señalados como definitorios del estilo palencano[1] los siguientes elementos:

- Templos o construcciones sobre basamentos, con pórticos de tres a cinco vanos separados por pilastras.
- Predominio del vano sobre el macizo en sus fachadas.
- Friso exterior inclinado (paralelo al intradós de las bóvedas interiores). Enmarcado por molduras finas con bisel, y decorado con alto relieves en estuco.
- Crestería hueca formada por dos muros calados que se apoyan uno contra otro. También decorada con figuras en estuco.
- Espacios interiores de doble crujía. La primera abierta hacia el exterior o pórtico, y la segunda cerrada al fondo.
- Aberturas de distintas formas (de cerradura, trapecio, triángulo, etcétera) en el muro central que soporta la bóveda y separa las dos crujías.
- División de la segunda crujía en cuarto central y celdas laterales, a través de muros que no soportan peso de la bóveda.
- Santuarios interiores construídos en el cuarto central de la crujía posterior, conteniendo importantes obras escultóricas adosadas a un templete.
- Ventanas en forma de Ik o "T" (signo del viento).
- Escultura en distintos materiales, adosada e integrada a la arquitectura (estucos, tableros tallados en piedra).
- Arte escultórico realista y dinámico, con gran refinamiento en el trabajo de los materiales.
- Gusto por las composiciones múltiples o de varias figuras.
- Distribución de textos glíficos enmarcando las escenas, en forma simétrica y ordenada.
- Ausencia casi total de estelas.
- Temática predominantemente civil.
- En la escultura en estuco predominio del alto relieve.
- Talla de la piedra en bajo relieve, sobre un fondo muy regular o pulido. Lo que hace que las figuras parezcan resaltar visualmente en mucho mayor medida de lo que lo hacen en realidad.

Este tipo de acercamiento al sitio ha sido predominantemente sincrónico, preocupado básicamente por la enumeración de aquellos rasgos presentes en el momento de máximo esplendor del sitio (siglos VII y VIII d. C.).

Tratando de superar este tipo de aproximación parcial, recientes interpretaciones han considerado indispensable complementar esta definición intentando explicar la evolución de dichos elementos en el tiempo, y su correspondencia con la historia particular del sitio.

* *Maestra en Historia. Escuela Nacional de Antropología e Historia - Instituto Nacional de Antropología e Historia.*

1 Algunos autores consideran a Palenque como parte del estilo artístico Usumacinta, y a su magistral uso del estuco como un fenómeno regional (Benavides, 1987: 39).

Figura 2.- Plano general de Palenque, donde se señalan el Grupo H y el de la Colina Occidental, Motiepa y Picota. Plano tomado de Merle Greene. **The sculpture of Palenque,** 1985.

El presente artículo intenta ser una serie de apuntes preliminares, que puedan orientar una investigación mayor sobre el estudio diacrónico de Palenque. Las preguntas conductoras de éstos son cómo, cuándo y por qué se fueron constituyendo los rasgos estilísticos que diferencian al sitio, así como el desarrollo de las técnicas de manufactura con que fueron realizados sus bienes artísticos.

Otro punto que creemos importante integrar en un análisis de este tipo, es el de la funcionalidad y utilización de los espacios arquitectónicos y demás bienes culturales, información que podría, a nuestro modo de ver, acercarnos a su mejor entendimiento.

En el caso de Palenque, como en muchos otros centros mayas del área central, al intentar ubicar cronológicamente sus productos artísticos contamos con la enorme ventaja de que además de la comparación desde el punto de vista estilístico, que sugiere su secuencia, gran parte de ellos contienen el registro de fechas hecho por sus propios productores. Así tenemos relieves en piedra y estuco, pintura mural, etcétera, con inscripciones jeroglíficas que nos hablan de fechas y hechos históricos.

Primeras manifestaciones arquitectónicas

Gracias a lo que hasta hoy han descubierto las excavaciones arqueológicas en Palenque es posible saber que el área estuvo ocupada desde fines del Preclásico, desarrollando su primera fase cerámica, denominada Picota, entre el 100 y el 400 d.C. La mayor parte de los restos de este tipo cerámico han aparecido concentrados hacia el extremo occidental del sitio en las orillas del arroyo del mismo nombre, por lo que podemos pensar que fue ésta la primera área densamente ocupada del sitio.

Durante la subsecuente fase Motiepa (400 a 600 d. C.) la cerámica palencana añadió a la tradición local derivada de su fase anterior tipos semejantes a la Nueva Tzakol del Petén Central. Esto es indicativo de que el sitio empezaba a establecer intercambios con otros centros mayas importantes.

Parece haber sido entonces cuando empezó a centralizarse el excedente económico suficiente para que años más tarde se edificaran construcciones públicas y habitacionales de materiales duraderos a base de piedra. Iniciándose así un proceso de experimentación que culminaría con las construcciones que han sido excavadas y restauradas hasta hoy y que han hecho famoso al sitio, en las que es evidente un dominio de las técnicas constructivas.

En esos mismos años fue haciéndose mucho más compleja la organización social y política, alcanzando Palenque la categoría de señorío gobernado por un "Rey". Esto podemos saberlo gracias a las inscripciones del Templo de la Cruz escritos siglos más tarde, que mencionan como señor de Palenque guo a Bahlum Kuk (nacido en 397 y entronizado en 431 d. C.).

Los restos arqueológicos ponen en evidencia una ampliación progresiva hacia el Este del área ocupada originalmente, llegando hasta las orillas del arroyo Motiepa del cual toma su nombre la cerámica característica del momento. Aún así el área densamente poblada se localizaba todavía en el extremo occidental del centro ceremonial de las últimas épocas.

Este avance hizo que se utilizaran también las laderas de las montañas (las más altas de los alrededores) que limitaron el crecimiento del asentamiento hacia el sur. La labor necesaria para aprovechar estos terrenos implica un trabajo excedente controlado por un grupo directivo de proporciones inmensas, ya que tuvieron que ser regularizados a través de enormes muros/contrafuertes que servían como basamentos para habitaciones.

Entre estos grandes conjuntos arquitectónicos destacan los Grupos H y de la Colina occidental (área aún no desmontada ni liberada). Estos presentan ya dimensiones monumentales e incluso me atrevería a definirlas como ciclópeas. La piedra utilizada tanto en los contrafuertes como en las construcciones superiores, se caracteriza por su gran tamaño e irregularidad. La apariencia general de los muros es aplastante y las juntas algunas veces van rellenas con pequeñas piedras lasqueadas. Sin embargo, en la mayoría no se aprecian

restos de mortero o algún otro material aglutinante.

Las construcciones levantadas sobre los contrafuertes o terrazas son crujías techadas con bóveda maya. Sin embargo, si se comparan con los edificios liberados y más conocidos del sitio, puede notarse que sus interiores resultan mucho más angostos que los de aquellos, sus bóvedas más estrechas, los muros completamente lisos y con pocas aberturas o vanos de forma cuadrangular. Destaca en todo este conjunto arquitectónico el absoluto predominio del macizo sobre el vano.

Las plantas de los edificios de esta área suroeste de Palenque presentan también gran complejidad: crujías a varios niveles, escaleras interiores que los comunican, crujías transversales a otras, etcétera. Sin embargo, aún no apaece la doble crujía típica del estilo palencano.

Todas estas observaciones nos permiten sugerir hipotéticamente que se trata de construcciones más tempranas que las hechas en la parte baja del sitio caracterizadas por su ligereza (muros mucho más delgados y con grandes vanos). Así como por la presencia de pórticos techados y abiertos hacia el exterior, que sirven de antecámara al cuarto cerrado del fondo.

En el inteior de las edificaciones de este Conjunto pudimos apreciar restos importantes de estuco, que parece haberlos recubierto por completo. A simple vista no pude distinguir restos de color o decoración en ellos, sin embargo sería importante hacer una observación más minuciosa.

En su parte exterior estas estructuras se distinguen por sus muros lisos y macizos, con pequeñas y poco numerosas aberturas: puertas estrechas con dintel soportando el peso y ventanas de forma cuadrada. Así como por su friso vertical con pequeña cornisa proyectada.

De los edificios del área más trabajada en Palenque el que más semejanza tiene en su aspecto general con los de esta Acrópolis es la Casa E del Palacio. Esto nos hace pensar que dicho conjunto arquitectónico erigido sobre las laderas al sur del sitio, debe haber sido el antecedente más directo de la construcción más anti-

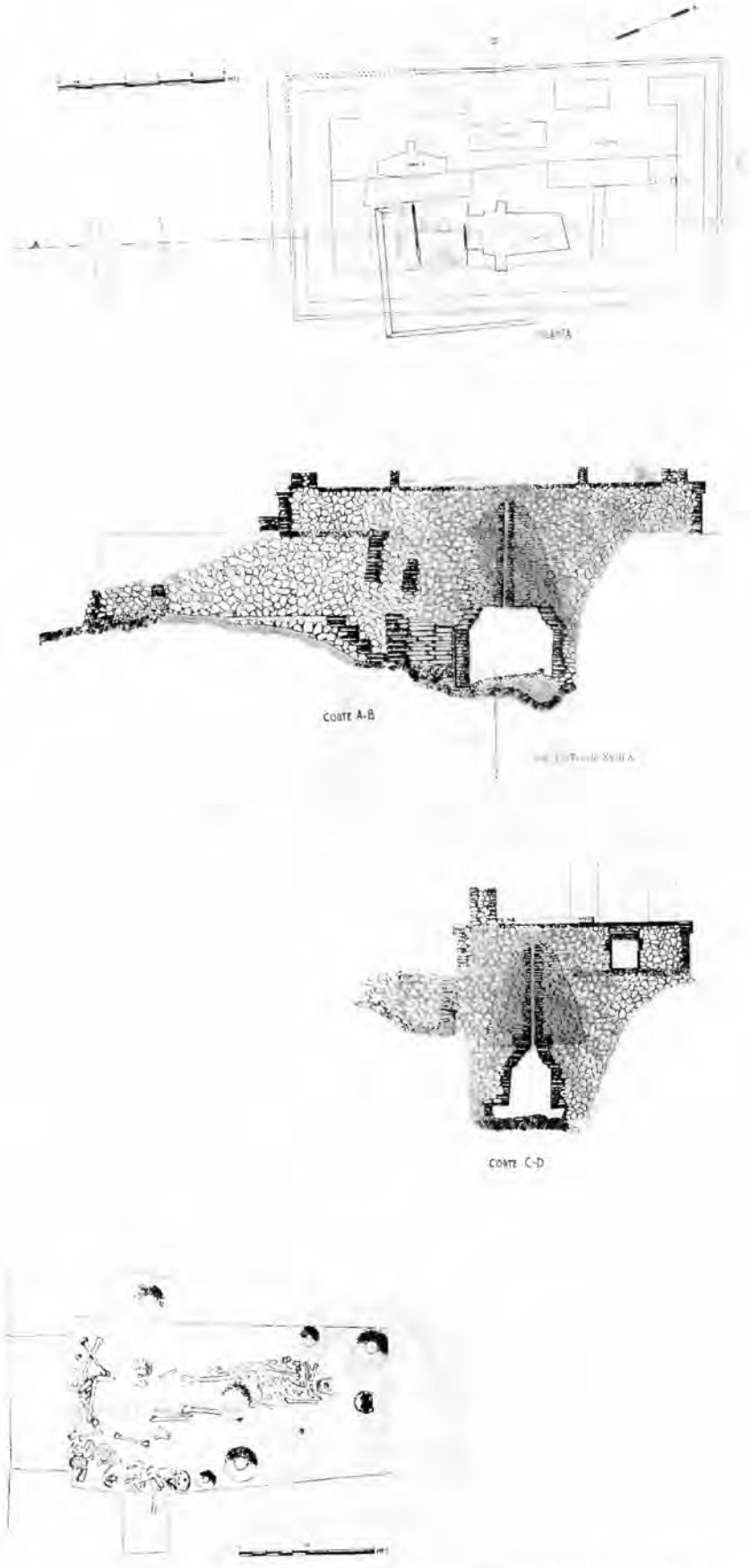
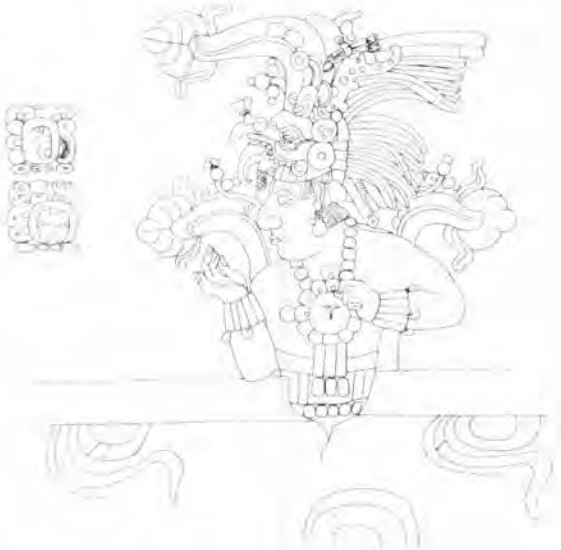
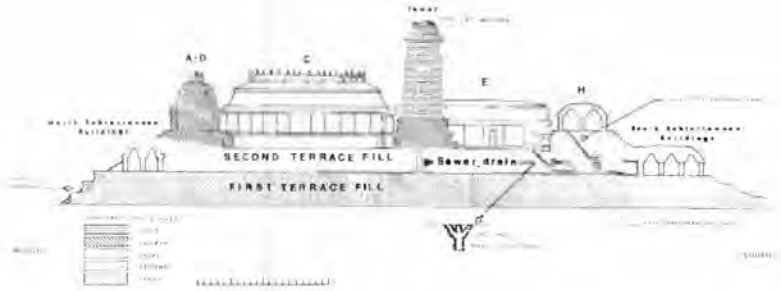


Figura 3.- Croquis de Alberto Ruz. Cámara funeraria. Templo XVIII. A. Ruz, Anales, 1961, INAH, 1962. Máscara y collar de jade encontrados en ella.



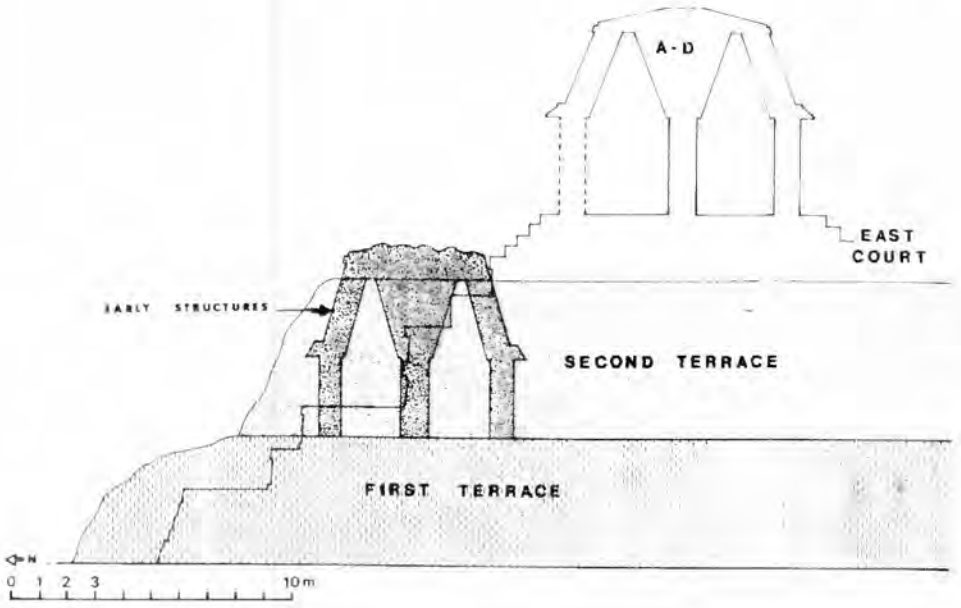


gua de la última superposición del Palacio (Greene, 1985, Vol... II: 7), en la que hay un evidente avance en la técnica constructiva que permite interiores más amplios, doble crujía, ventanas de mayores dimensiones, etcétera... Y en consecuencia que el Conjunto H debió haber sido erigido con anterioridad a la casa E hacia el Clásico Medio.

En su apariencia general los Grupos H y Colina Occidental nos recuerdan más a la arquitectura de otros sitios mayas como Yaxchilán, Chiapas, que a los más conocidos ejemplos de arquitectura palencana.

La construcción de una verdadera acrópolis en la parte alta de la serranía, requirió un enorme trabajo humano para levantarla, lo que es indicativo desde nuestro punto de vista de que para el momento de su edificación el grupo dirigente no se sentía del todo seguro de su dominio sobre el área, por lo que trató de asegurar su defensa. Aunque también indica que ya contaba con un excedente productivo amplísimo que le permitió llevar a cabo una obra de tales dimensiones.

Arriba. Figura 4.- Dibujo de Chaacal I en el sarcófago de Pacal. Greene, 1985, Vol. I: LS.. 186. **Medio. Figura 5.-** Esquema de Merle Greene sobre las superposiciones en El Palacio. Subrayar en él los subterráneos en el extremo sur y el edificio bajo el basamento del A-D, Greene, 1985, vol. II. **Abajo. Figura 6.-** Fachada Casa E de El Palacio.



Otro ejemplo temprano de arquitectura en piedra en Palenque, pero levantado hacia la plataforma semiplana del extremo oriental del sitio, es el de la subestructura del Templo XVIIIa. Al excavarla en 1956 Ruz encontró gran cantidad de material cerámico del Clásico temprano, que permite fecharlo como contemporáneo a la fase Motiepa (Schele, 1986: 113).

Bajo el piso del cuarto superior (correspondiente a una etapa constructiva posterior) fue localizado una especie de tubo o chimenea hueca. La parte superior de esta abertura había sido construída con piedras irregulares unidas con mezcla de cal y arena. En su parte baja el hueco fue hecho horadando cuatro grandes lajas de piedra superpuestas. De éstas la inferior cumplía la función de piedra clave o cierre de la bóveda, y bajo ésta se había depositado un entierro que fue designado como Tumba 3.

La cámara funeraria es de forma rectangular (2.5 por 1.25 metros y 1.45 a 2.10 metros de altura), con piso formado por grandes lajas cubiertas por estuco. Las paredes también llevaban este acabado y, en las esquinas sureste y suroeste presenta nichos.

Restos de pintura mural fueron localizados en varias partes de la cámara: jambas de la puerta hacia el sur con líneas rojas, en la del extremo norte que se encontró sellada o tapiada se lograron distinguir algunos detalles del *Jester God* y de una cara zoomorfa. En la jamba oriental restos de un diseño en forma de diamante, muy común en la iconografía de otros sitios mayas del Clásico Temprano.

Dentro de ella se hallaron los restos de un hombre joven (diecinueve años) con la cabeza orientada hacia el Norte, rodeado por cuentas de jade, platos y vasijas de barro (roja lisa de paredes muy divergentes y barro negro de formas semiesféricas Ruz, 1961: 71). Para acompañarlo fue enterrada junto a él una mujer un poco mayor que él, cuyos restos se encontraban en el extremo sudeste de la cámara, paralelamente a la puerta sellada con estuco.

En el aplanado interior quedaron marcadas las huellas de las manos que aplicaron el estuco. Ruz sugirió que pudieran ser del albañil que fue levantando el muro desde afuera ya que su parte superior quedó sin recubrimiento. En la parte exterior, detrás de dicho muro, fue encontrada una lápida colocada verticalmente que lo disimulaba (Ruz, 1961: 73).

Algunos otros investigadores prefieren pensar que la mujer que acompañaba al personaje fue enterrada viva y desde adentro aplicó el estuco y esperó la muerte (Schele, 1986: 114). Por la colocación de los huesos es posible suponer que atrajo hacia sí la tibia del muerto, por lo que ésta y parte del cinturón quedaron cerca de sus restos.

Este dato unido al hecho de que varios de los huesos del hombre llevaban aplicación de cinabrio, permite suponer que se trata de un entierro de tipo secundario. Además cabe hacer notar que en el acceso a la cámara, por una escalera en su extremo sur que fue sellada con una losa, se encontraron los restos de otros tres individuos posiblemente sacrificados para acompañarle.

Todo esto parece indicar que se trataba de un personaje destacado o importante del sitio, e incluso puede pensarse que se trata de una tumba real de época temprana que serviría como modelo o antecedente a otras posteriores.

Sobre la estructura que contiene la cámara funeraria se levantaron en el Clásico Tardío otros elementos arquitectónicos, por lo que debe haber seguido siendo considerado como un sitio importante para los edificadores de Palenque, años después de que el cuerpo fue depositado. La ausencia de inscripciones glíficas en el templo XVIII-A, como las que contienen otras construcciones, dificulta la investigación sobre quien mandó erigirlo o quién es el personaje enterrado en él.

Sin embargo, los datos registrados en el edificio XVIII, que funciona como templo gemelo del anterior, hablan de Chaacal III quien fue entronizado en 721 d. C. Por lo que Schele propone hipotéticamente que este gobernante edificó las estructuras superiores tanto del templo XVIII como del XVIIIA; sobre la tumba del antepasado del que había tomado su nombre. Es decir, de Chaacal I quien gobernó Palenque entre 501 y 524 d. C. (Schele, 1986: 116). Este gobernante aparecería años después mencionado como el primer miembro de la genealogía real en el sarcófago de Pacal, cuya tumba guarda semejanzas con este entierro temprano. Los objetos de cerámica asociados a este último corresponden a la fase Motiepa (400-600 d.C.) (Rands, 1974: 36), lo que parece apoyar esta hipótesis.

Expansión de la arquitectura monumental

La experimentación de nuevos métodos y materiales constructivos a finales de la fase Motiepa (hacia 550 d. C.) parece ser consecuencia de la progresiva centralización de un excedente productivo amplio, que permitía sostener ya una organización plenamente estatal. Esto posibilitaría que paralelamente a la erección de edificios públicos, surgiera la necesidad y la realización de arquitectura monumental para habitación de élite en la explanada del extremo oriental del sitio, sobre todo en el área del Palacio.

Los edificios más tempranos de este conjunto corresponden a los llamados "subterráneos" y fueron levantados sobre una terraza artificial de 3 metros de alto, que constituye la primera subestructura del Palacio.

Se trata de tres corredores abovedados colocados paralelamente unos a otros. En ellos el techamiento con arco falso resulta aún muy torpe. Estos cuartos se localizan en el extremo sur del conjunto y deben haberse levantado sobre una amplia terraza hacia el norte ya que como lo pudo comprobar Ruz en sus excavaciones de 1949, el piso original del patio de la torre llegaba al mismo nivel que el de dichos cuartos.

Los subterráneos presentan grandes diferencias (de proporcionalidad) con edificios más tardíos del mismo Palacio, por lo que deben ser entendidos como un paso previo a éstos. Sus bóvedas resultan muy achaparradas o bajas (casi de la mitad en comparación con edificios más recientes) y la altura de sus paredes también es menor. Sin embargo, el espacio interior de los cuartos resulta muy similar en ambos casos.

Las paredes exteriores son algunos centímetros más anchas que las interiores (83 y 80 centímetros respectivamente). Esta diferencia en el espesor de ambos muros también se presenta en los edificios de la siguiente superposición o nivel constructivo pero acentuándose aún más que en los primeros (Greene, 1985, Vol. II: 4). Estos datos nos permiten sugerir que al ir haciéndose mejores constructores, los palencanos fueron disminuyendo el ancho de las paredes o muros pero en distintas proporciones, ya que mientras las interiores pierden poco grosor, en las exteriores su disminución es mucho más notoria. Evidentemente la razón de esta diferencia radica en que las interiores sostendrían todo el peso del techo de los edificios.

La técnica constructiva empleada en los ahora "subterráneos" consiste en la colocación de grandes y toscas p[iedras adheridas con lodo; muy distinta a las piedras careadas y regulares de la mampostería de épocas posteriores.

Por lo que respecta a la decoración de los subterráneos sólo se han conservado evidencias de bajo relieves en estuco enmarcando las escaleras de ecceso a ellos. Sin embargo, éstos no son contemporáneos a la edificación de dichas crujías, sino de la época en que se hicieron las escaleras para seguir aprovechando esos espacios, que ya habían sido cubiertos por la edificación de una plataforma mucho mayor. O incluso pueden haber sido modelados en épocas aún más tardías, en una de las varias renovaciones de la decoración del conjunto habitacional.

Otro elemento importante de señalar es que en estas tempranas edificaciones no hay evidencia de ventanas o algún otro sistema de ventilación.

En el extremo norte de la subestructura del Palacio a la que corresponden los subterráneos, tanto Ruz como Fernández localizaron restos de otro edificio similar a éstos. Dicha estructura se extendía exactamente por debajo del tardío edificio A-D, y al parecer constaba de una sola crujía dividida en varios espacios por muros transversales. La fachada de este edificio iba abierta hacia el sur, es decir hacia el patio que ocupaba la parte central superior de la primera plataforma.

Al excavar la antigua crujía no se encontró ningún resto de bóveda, lo que hizo suponer a Ruz que ésta fue desmontada, cuando la construcción se inutilizó y rellenó para servir de base a las superposiciones o ampliaciones posteriores (Ruz, 1961: 87). Debajo de la galería superior (Edificio A-D) este mismo arqueólogo localizó su piso, el cual iba cubierto por una capa de tierra arcillosa roja, aparentemente quemada. En la esquina occidental del patio sureste Saenz reporta haber localizado otros restos de dicha subestructura. Nuevos datos sobre estas primeras etapas del Palacio serán proporcionadas en breve por las actuales excavaciones que se realizan en el sitio dirigidas por el Arqueólogo Arnoldo González.[2]

Con respecto a estas primeras construcciones del Palacio algunos especialistas creen que no son muy tempranas, sino mandadas hacer por el propio Pacal. Tal es el caso de Linda Schele quien afirma que sus características, antes mencionadas, no se deben a que fueran tempranos experimentos arquitectónicos, sino a que fueron diseñados ex-profeso para ser lo que son: galerías subterráneas identificadas con el inframundo (Schele, 1986: 119). Sin embargo, nos parece poco fundamentado su argumento y requerirá de evidencias más claras para poder probarse.

Rands localizó grandes depósitos de cerámica de esta misma fase Motiepa, en las zonas donde después se levantaría el Templo de las Inscripciones, la plaza a los pies del Templo del Conde, y bajo las estructuras del Juego de pelota. Esto indica que aunque el recinto ceremonial fue desplazándose progresivamente hacia el Este del sitio durante el Clásico tardío, las nuevas edificaciones que lo constituyen se levantaron en lugares ya escogidos y utilizados desde siglos antes (Rands, 1974: 36).

Surgimiento de las características distintivas de la arquitectura palencana

Sin embargo, no fue hasta los primeros años de la fase Otulum (600-700 d. C.) cuando la arquitectura palencana tuvo un impulso definitivo. Los principales edificios del sitio serían erigidos a partir del reinado de Pacal.

Tras años de ocupación de las primeras subestructuras del Palacio, como áreas de actividad pública y residencia del grupo dominante, éste fue ampliado a través del relleno de los espacios entre un corredor y otro (que pasarían a ser subterráneos de la estructura ampliada). Resultado de esta obra fue la edificación de una terraza más amplia que la anterior como basamento para nuevas edificaciones en el Palacio.

Las antiguas crujías fueron refuncionalizadas, pues al quedar bajo el nivel del piso superior resultaban muy húmedas, oscuras y encerradas para seguir sirviendo como habitaciones. Para comunicarlas con el exterior o nuevo nivel de piso se construyeron escaleras de acceso.

Mientras los subterráneos situados en el extremo sur se conservan intactos, la crujía correspondiente en el Norte se encontró por completo colapsada. Según Merle Greene ésto se debió a que sus muros estaban hechos de desechos y no de mortero, por lo que no pudieron soportar el peso (Greene, 1985, II: 4). Sin embargo, si esto hubiese sido la causa principal de su desplome hubiese ocurrido algo semejante en los del lado Sur, producto de un mismo momento constructivo.

Según nuestra opinión ésta se debió fundamentalmente a que la doble crujía del edificio A-D fue construída años más tarde sobre su techo, siguiendo su mismo trazo. El peso de ésta provocó el desplome de la inferior y en consecuencia que todo el edificio superior se haya volcado ha-

2 Un pozo realizado en 1991 en el área sureste del Palacio, detrás del baño de vapor, permitió observar dicha estructura. Además los recientes trabajos de liberación y consolidación de la fachada oriental del mismo conjunto también van proporcionando notable información sobre la compleja superposición de etapas que lo fueron constituyendo (Arqueólogo Rodrigo Liendo comunicación personal, 1992).

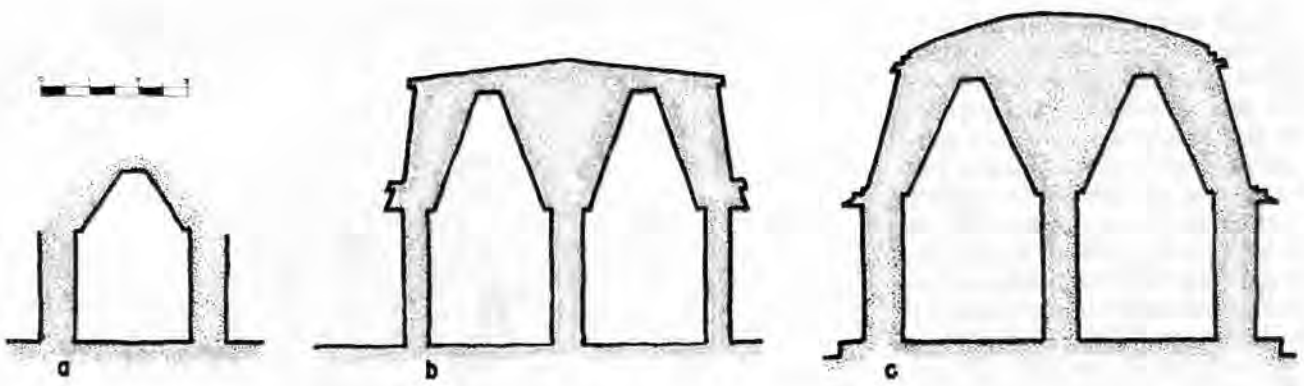


Figura 7.- Croquis o esquema comparativo entre los subterráneos (a), la Casa C (c). Dibujo del arquitecto Victor Rivera.

cia la fachada Norte. En el caso de las bóvedas subterráneas del Sur del Palacio no resultó necesario rellenarlas, ya que sobre ellas no se asentaron edificios superiores con la misma disposición o a todo su largo.

Sobre la plataforma superior del Palacio el primer edificio levantado fue la Casa E. Esto ha sido deducido de su arquitectura atípica con respecto al resto de las construcciones del conjunto. Se trata de un producto del período de experimentación ya mencionado en el que se empezaban a perfilar los rasgos definitorios de la arquitectura palencana.

Entre los elementos que diferencian a la Casa E de los edificios inmediatamente posteriores, cabe señalar que, a pesar de ser ya una construcción de doble crujía, éstas presentan proporciones, formas de acceso, y fachadas muy distintas a las de las otras casas del Palacio.

Los espacios interiores se pueden definir como dos largos corredores techados con arco falso, que se comunican a través de simples aberturas que interrumpen el muro central cerca de sus extremos Norte y Sur.

En sus fachadas no aparecen aún las pilastras separando amplios vanos, que caracterizan al resto de los edificios del sitio, sino simples huecos en los muros exteriores. En el caso del oriental éste presenta dos que pueden haber sido abiertos en épocas posteriores a su edificación y que llevaban dinteles de piedra o madera, y una central muy estrecha. Como indicadores de que ésto fue así puede tomarse en cuenta que son puertas mucho mayores a las del resto de la misma Casa, además de que llegan casi hasta el arranque de la bóveda. Además resulta lógico pensar que pudo ser usado con fines habitacionales en los años inmediatos a su edificación, y por tanto el muro Este pudo constituir la pared del fondo de la segunda crujía cerrada.

La pared occidental que parece ser la fachada original del edificio queda interrumpida por tres puertas o vanos amplios y una más pequeña. En ella aún predomina el macizo sobre el vano (de manera contraria a las fachadas de la mayor parte de los edificios del sitio).

Además, la fachada Oeste presenta cerca de su extremo Norte una ventana en forma de Ik orientada en dirección al solsticio de verano. Su visibilidad hacia ese punto del horizonte fue interrumpida por la construcción muy tardía de la Torre del Palacio.

La Casa E tiene otras dos aberturas en su muro Norte. Éstas son tan estrechas que ni siquiera requieren de dintel o tensor, siendo su parte superior formada por pequeñas piedras unidas y recubiertas de estuco.

Este edificio, como muchos de Palenque, presenta clara evidencia de haber sufrido modificaciones en distintas épocas, tal vez debidas a cambios de uso. Por ejemplo, un muro transversal en el centro de la crujía oriental que divide a ésta en dos espacios. O bien, el arranque de otros muros que permitieron subdividirlo aún más.

En uno de estos espacios reducidos situados hacia su extremo Sur fue construída una banqueta, por lo que pudo tener funciones habitacionales. Esta suposición queda reforzada por el hecho de que dicho espacio fue directamente conectado hacia el patio sudeste, donde se concentraba en las últimas etapas de ocupación el área habitacional del conjunto por una pequeña puerta.

El friso exterior de la Casa E presenta también notables diferencias con el de otras construcciones, como lo ha hecho notar Merle Greene. Se trata de un techo casi vertical (85º) o con muy poca inclinación. La moldura que lo enmarca en su parte inferior es mucho más ancha que la usada en subsecuentes edificaciones. Está formada por grandes lajas de piedra que se proyectan hacia afuera formando un amplio alerón.

Este es el único edificio de la parte rescatada de Palenque que no presenta restos de crestería sobre la bóveda, lo que puede deberse a lo temprano de su construcción. Otra diferencia notable es que el ancho de los muros exteriores de la Casa E es mucho menor a las edificaciones de épocas anteriores (por ejemplo los de los subterráneos resultan 28% más anchos), mientras que en la pared que separa sus dos crujías sólo disminuyó 8% en relación a los de los subterráneos (Greene, 1985, Vol. II: 7-10). La altura de las bóvedas sufrió un proceso semejante, resultando las de la Casa E mayores y más ligeras que las de aquellos, y menores que las de edificios más tardíos.

La decoración de la Casa E presenta características muy distintas a las del resto del Palacio y otras construciones del sitio. En ella no aparecen las pilastras decoradas con estuco de la mayoría de las fachadas palencanas, ni tampoco el alto relieve estucado en el friso. Su muro exterior occidental lleva pintados diseños delineados sobre un fondo blanco. Estos tienden mucho al geometrismo y la abstracción. Entre dichos diseños aparece la cara de un Tláloc, de notable influencia proveniente del Altiplano Central (en específico de Teotihuacán).

En su interior el cuarto occidental de la Casa E va cubierto completamente de pintura mural. Esta presenta varias sobreposiciones que pueden corresponder a distintas épocas y gustos estilísticos. El diseño original sobre fondo claro, igual al que cubre la pared exterior ya mencionada, sólo puede apreciarse en pequeñas áreas donde se han desprendido los enlucidos y capas de pintura aplicados sobre la primera capa, años más tarde.

Sobre este tipo de diseño se pintó un mural que se extiende a todo lo largo de las paredes interiores. Sobre su fondo rojo pueden distinguirse aún algunas figuras y elementos de gran calidad estética (fauces serpentinas que enmarcan la puerta del extremo Norte, personaje de perfil, pez en su tocado, etcétera).

En algunas partes de estos muros interiores pueden verse restos de una superposición mural más, donde se trazaron cartuchos glíficos en negro, que destacan por la fluidez de línea. Ejemplos de éstos se localizan en el arranque de la bóveda, cerca de la abertura hacia el cuarto posterior, etcétera. También hay restos de una capa de color grisáceo que parece haber cubierto gran parte de los muros de Palenque en las últimas épocas de ocupación.

Cabría señalar también que sobre el muro que divide las dos crujías e inmediatamente a los lados del relieve de piedra que fue empotrado en él, puede apreciarse una notable evidencia sobre las sucesivas sobreposiciones de pintura mural. En varias áreas se ve la pintura de fondo rojo que fue cubierta al menos parcialmente por otra capa de enlucido sobre la que se trazaron en negro ciertos motivos (volutas, elementos vegetales, etcétera), que servían al parecer como dibujos preparatorios para los estucos resaltados, que debieron enmarcar el trono cuyo respaldo estaba constituído por la lápida conocida como "La madre de Pacal". De dichos relieves en estuco quedan aún pequeños fragmentos *in situ*.

Figura 8.- Dibujo de Merle Greene, de la lápida de la madre de Pacal, la banqueta, la lápida de Madrid, la de la Bodega y la decoración en su entorno. Greene, 1985, Vol. II: ils. 92.

Resulta muy difícil ubicar o datar con precisión la época en que fueron pintados los distintos murales superpuestos, la colocación del relieve y la banca en piedra, así como del modelaje de los estucos de la Casa E. Evidentemente se trata de elementos agregados al edificio original, y pueden haberse dado a todo lo largo del desarrollo del sitio.

El estudio estilístico y estatigráfico de éstos nos permite un primer acercamiento a su historicidad, sin embargo, es necesario que éste sea complementado por su investigación desde el punto de vista técnico, que pudiera proporcionar mayores datos sobre el proceso de desarrollo que tuvo el muralismo entre los palencanos.

Tal vez con dicha información podríamos probar lo que intuímos en un primer acercamiento al sitio: que en épocas tempranas predominó el gusto por la decoración bidimensional teniendo como principal medio la pintura mural. Mientras que años más tarde ésta fue siendo sustituída por el uso de relieves en estuco y piedra, en búsqueda de volumetría.

El relieve en piedra empotrado en la pared central de la Casa E es un monolito ovalado de roca caliza aporcelanada (porcelanita), va trabajada en bajo relieve sobre fondo muy pulido, típico del estilo palencano. En él se representa una escena en la que Dama Zac Kuk (Quetzal Resplandeciente) a la izquierda, entrega un tocado real a su hijo Pacal (Pacal II) que está sentado sobre un trono formado por el cuerpo de un felino de dos cabezas. Los glifos tallados a los lados de ambos personajes los identifican como tales y dan la fecha 615 d. C. cuando tuvo lugar dicha entronización.

Como ya hemos dicho el relieve parece haber servido como respaldo de un trono, que quedaba formado por una banqueta rectangular de piedra tallada, empotrada inmediatamente debajo de él. Aunque ésta fue desprendida y se conserva dentro de la bodega arqueológica del sitio, dejó

en el estuco marcada evidencia de su colocación. Dicha banqueta va tallada en su borde, de manera semejante a otras muchas de Palenque. En el frente se apoyaba o quedaba sostenida por dos losas verticales también ricamente trabajadas. Una de ellas es conocida como la Estela de Madrid (actualmente propiedad del Museo de América de dicha ciudad) y en ella está representado un *bacab*. La otra se encuentra en muy mal estado de conservación dentro de la bodega del sitio.

Lo registrado en el relieve ha hecho suponer a algunos autores que la Casa E fue una construcción mandada realizar por el propio Pacal, después de 615 d. C. (Schele, 1983: 9). Sin embargo, creemos que tiene mayor fundamento la propuesta de Merle Greene, quien a través del análisis de su arquitectura, cree que puede haber sido erigido desde la época en que gobernaba la abuela de dicho rey: Dama Kan-Ik, primera mujer gobernante del sitio entre 583 y 604 d. C. (Greene, 1985, Vol. II: 35). Lo que permite explicar sus notables diferencias con los edificios atribuídos al gobierno de Pacal, y suponer que dichos acabados fueron agregados en épocas posteriores al edificio temprano.

Otro elemento bellísimo que distingue a la Casa E es la franja de relieves en estuco que decora el extremo Norte de su crujía oriental. Esta se localiza inmediatamente debajo del arranque de la bóveda sobre la abertura/puerta hacia el Norte, sirviendo como moldura.

Este elemento decorativo hizo que Greene lo bautizara como el "Cuarto de las dos cabezas" (Bicephalic Room). La moldura representa una banda celeste, muy común en la iconografía de Palenque, subdividida en varios segmentos o cuadretes que contienen glifos de Venus, la luna, el sol (kin), y otros fenómenos astronómicos. De sus extremos cuelgan hacia abajo las representaciones, en alto relieve, de dos personajes de quienes penden elementos en forma de hojas o plumas desplegadas hacia ambos lados.

La figura del extremo occidental representa la cabeza de perfil, hombro y brazo de un monstruo serpen-

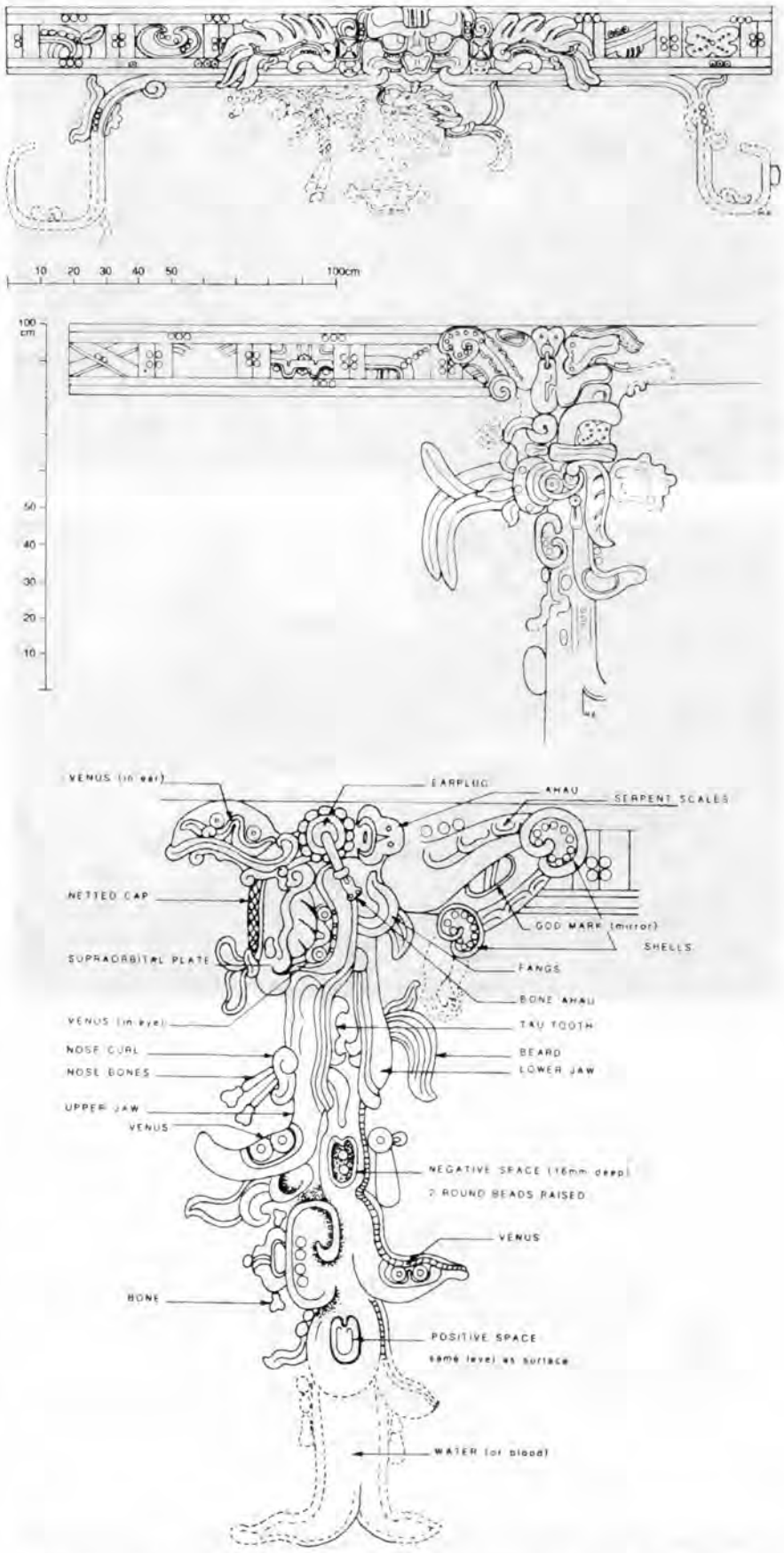
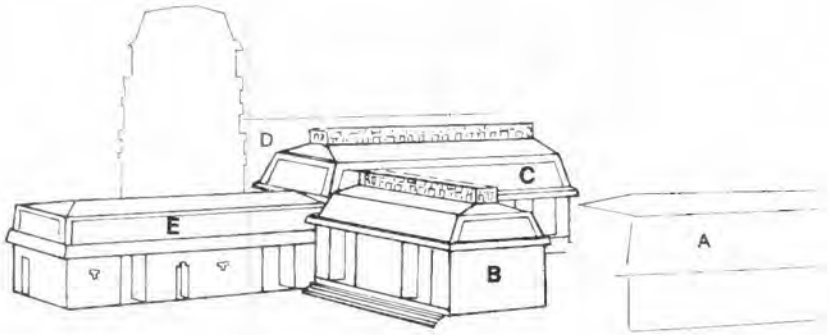


Figura 9, a, b y c.- Dibujos de la banda celeste, cuarto bicefálico, Casa E de El Palacio. Dibujos de Merle Greene, 1985, vol. II: ils.



Arriba. Figura 10.- Templo del Conde de Palenque, Chiapas, completamente consolidado. **Medio. Figura 11.-** Templo Olvidado de Palenque, Chiapas, con vegetación. Fotografías de la autora. **Abajo. Figura 12.-** Dibujo de Merle Greene cuando solo se encontraban construídas sobre la plataforma del Palacio la Casa E, la B y la C., Greene, 1985, vol. II.

tino. Tanto en las cejas como en sus ojos lleva el símbolo de Venus. Por su parte el personaje contrapuesto es el muro oriental va colocado en posición invertida o boca abajo. Se trata del dios cuatripartito, que es una deidad solar con mandíbula inferior descarnada.

En la Casa E aparecen ya las ventanas en forma Ik o T tan características de las construcciones palencanas. Por la altura a la que fueron hechas parece que servían para mirar hacia el exterior, ya que corresponden a la altura promedio de los habitantes del sitio. La ventana en Ik de este edificio fue abierta en su muro occidental casi en el extremo norte. Como ya hemos mencionado, fue orientada en dirección al solsticio de verano. La luz ese día debió entrar por ella, o pasar por otra abertura similar hecha en el muro intermedio y llegar a depositarse en el nicho, de la misma forma, que se encuentra en el muro oriental o posterior del edificio, inmediatamente debajo de la representación invertida del dios solar.

Schele insiste en que los elementos iconográficos y el hecho de que una de las entradas a los subterráneos se encuentre en la Casa E, intentaba subrayar el significado de esta como punto de entrada al inframundo (representado por las galerías subterráneas), "un lugar de transición y transformación", donde se llevaban a cabo importantes ritos presididos por el gobernante para comunicarse con los ancestros muertos.

Esto según ella tiene relación directa con el hecho de que los subterráneos y el psicoducto del Templo de las Inscripciones tengan la misma orientación que la ventana que ve hacia el solsticio de verano. Por lo que la Casa E según su opinión fue diseñada para celebrar ritos relacionados con este fenómeno.

Llevando aún más lejos su argumento, propone que la construcción del baño de vapor en un edificio adyacente, permite pensar que en realidad la Casa E sirvió para hacer ritos de pasaje que requerían una purificación previa. Y, por tanto lo representado en sus paredes interiores se refería a las visiones que lograban quienes participaban en esos ritos de

donación de sangre, para entrar en contacto con sus ancestros muertos y con la sobrenaturaleza (Schele, 1986: 12 y 14). En mi opinión todas estas conclusiones requieren aún de mayores elementos que las fundamenten.

De principios de la fase Otalum (hacia 600 d. C.) data también el primer edificio de piedra con crestería calada directamente apoyada sobre la bóveda (característica del más clásico estilo palencano que se desarrollaría años más tarde). Se trata del Templo Olvidado, situado hacia el extremo Oeste del sitio. Este es además el primer edificio del que conocemos la fecha de su dedicación: el año 647 d. C. (9.10.14.5.10 3 oc 3 pop). Sin embargo, cabe señalar que los objetos y cerámica encontrados enterrados en él son bastante tardíos.

Peter Mathews ha propuesto que dicho templo fue edificado para conmemorar la adquisición de Pacal de ciertos títulos ("sucesor de...") tras la muerte de sus padres, ocurrida varios años después de su ascensión al trono (Schele, 1986: 117). Lo que además le haría la primera obra constructiva de importancia hecha bajo su reinado, y una de las primeras manifestaciones del estilo que distinguiría a Palenque de otros sitios del área maya. Es decir, el principio de la definición de dicho estilo.

Aunque las bóvedas del Templo Olvidado son aún angostas y torpes ya presenta en su fachada vanos amplios que dan acceso a la primera crujía o pórtico, pilastras delgadas dividiéndolos que sirven como soporte a relieves escultóricos, pared posterior y laterales traspasadas por ventanas (de dado), aberturas que dan acceso a la cruljía posterior, y huecos en la parte superior del muro central.

En esta estructura los magníficos arquitectos palencanos lograron que el peso de la bóveda y del templo en general descansara directamente sobre el muro central del edificio. Por ello dejó de ser necesario que la parte exterior de su techo fuera sostenida por pesadas paredes. Estas fueron sustituídas por simples pilastras separadas por amplios vanos. La función que adoptaron fue la de servir de paramento a bellos relieves en estuco, lo que permite a Merle Greene afirmar que vistos desde lejos "estos pilares parecen elegantes y simples divisiones escultóricas" (Greene, 1985, Vol. I: 19).

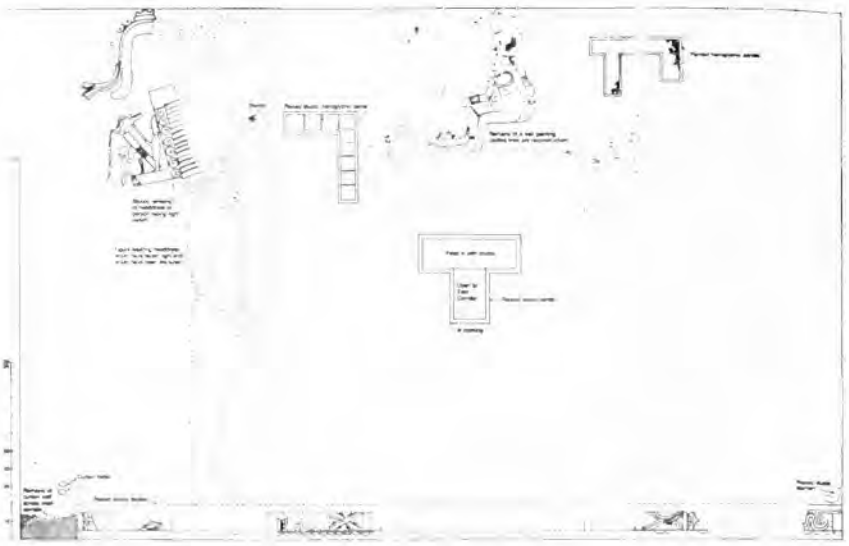
Arriba. Figura 13.- Casa B vista desde el Patio de los Esclavos. **Medio. Figura 14.-** Detalle de escalones con inscripciones en el Patio de los Esclavos del Palacio en Palenque, Chiapas. Foto de la Autora. **Abajo. Figura 15.-** Dibujo de Merle Greene del relieve en estuco de la Pilastra C, Casa B, 1985, Vol. II: ils. 153.

Por todo ello, este edificio representa un paso más en la experimentación que permitió a los arquitectos palencanos, establecer las bases estructurales que sustentarían los más amplios espacios interiores del área maya durante el Clásico.

El tipo de relieves en estucos que decoran sus pilastras presentan notables coincidencias con los de la Casa B del Palacio y el Templo de las Inscripciones, que como veremos más adelante parecen ser ejemplos muy tempranos del uso de dicho material.

Siguiendo la experimentación iniciada en el Templo Olvidado se erigió el Templo del Conde. Este se localiza hacia el Norte de la zona arqueológica, casi en el borde de un abrupto acantilado donde termina la plataforma natural sobre la que se construyeron la mayor parte de los edificios de Palenque.

El Conde puede fecharse como casi contemporáneo a las primera estructuras de la terraza superior del



Arriba. Figura 16.- Casa C desde el Patio de los Esclavos. **Medio. Figura 17.-** Escultura jeroglífica de la Casa C del Palacio, patio Este. Foto de la autora. **Abajo. Figura 18.-** Dibujo de Merle Greene, sobre la decoración del corredor occidental de la Casa C. Greene, 1985, Vol. II: ils. 175.

Palacio. Sigue el Patrón de templo que se había establecido ya con el Olvidado, reproduciendo casi en forma exacta las proporciones manejadas en dicho edificio. Presenta todavía puertas con dintel de madera en el muro central, en vez de la bóveda transversal de los edificios posteriores.

Construcciones Subsecuentes

Volviendo a la secuencia histórica con que fueron edificándose las distintas estructuras del Palacio, parece ser que poco después de la Casa E se levantaron la B y la C. Estas son las mejores construcciones mandadas hacer por Pacal durante los primeros veinte años de su reinado, al mismo tiempo que iniciaba las obras del Templo de las Inscripciones.

En todas estas nuevas estructuras puede verse la notable evolución arquitectónica que se dió en el sitio en un breve período de tiempo, desde las primeras manifestaciones de arquitectura monumental de las que antes hemos hablado, hasta éstas que son ejemplos del más clásico estilo palencano.

En ellas predomina ya el vano sobre el macizo, la primera crujía funciona como pórtico techado cuyo acceso queda subdividido por pilastras decoradas con relieves de estuco, se inclinan y enmarcan sus frisos que llevan la típica decoración en estuco y la crestería va directamente apoyada sobre sus bóvedas.

La Casa B, específicamente, es pequeña en comparación con otras del Palacio. Cuenta con dos crujías paralelas con eje Este-Oeste, que en un principio pudieron estar comunicadas a través de aberturas en su pared central. Sin embargo, en épocas posteriores quedaron completamente independientes y abiertas hacia dos patios distintos. El muro central en su extremo Este cuenta con una ventana en forma de Ik que permite ver el cuarto opuesto (que da hacia el patio de los esclavos).

La crujía que mira hacia el Sur, donde se concentró el área habitacional o residencial del conjunto, está dividida por un muro que crea dos cuartos rectangulares de bastante profundidad y amplios vanos de ac-

ceso. La otra crujía (que ve hacia el Norte) va subdividida por dos muros en tres cuartos casi cuadrados. En su interior presentan restos de arranque de muros que permiten subdividir aún más los espacios, así como evidencia del intento de reducir o cerrar ciertos vanos de acceso.

Los muros de la Casa B son de mucho menor grosor que los de los subterráneos y aún que los de la Casa E. Aunque siguen siendo más anchos que los edificios posteriores, logran dar la sensación de ser ligeros. Esto se debe al equilibrio de las proporciones en todos sus elementos arquitectónicos, al mejor manejo de las bóvedas (más amplias y altas), y a la capacidad de sus constructores para dejar amplios vanos en sus pórticos. Es también el edificio más antiguo del Palacio que soporta la crestería directamente sobre la bóveda.

También es interesante destacar que la decoración de la Casa B no muestra evidencia de pintura mural bajo la decoración volumétrica en estuco. Restos de esta última se conservan en pilastras y jambas, como en el interior de sus cuartos. Estos restos no sólo nos permiten darnos una idea de la apariencia que debió tener durante la ocupación del conjunto, sino que proporcionan importantes huellas a través de las cuales podemos deducir algo sobre las técnicas de manufactura que se emplearon en su producción.

Como ejemplos tenemos el uso de lajas de piedra empotradas en el friso para servir de sostén o armazón a grandes mascarones de estuco, o de pequeñas piedras regulares plegadas al enlucido de pilastras y muros formando una especie de esqueleto a las figuras, para dar volumen a los relieves de estuco.

Pero tal vez la evidencia más sobresaliente que nos proporciona la Casa B, es la localizada en el interior de su cuarto Sudoeste. En su pared del fondo puede apreciarse, del lado izquierdo, el perfil de un personaje de pie que se desprendió por completo del enlucido, dejando ver el trazo original que sobre éste fue hecho para servir de guía o sinopsia[3] a quien modelaría la figura en estuco.

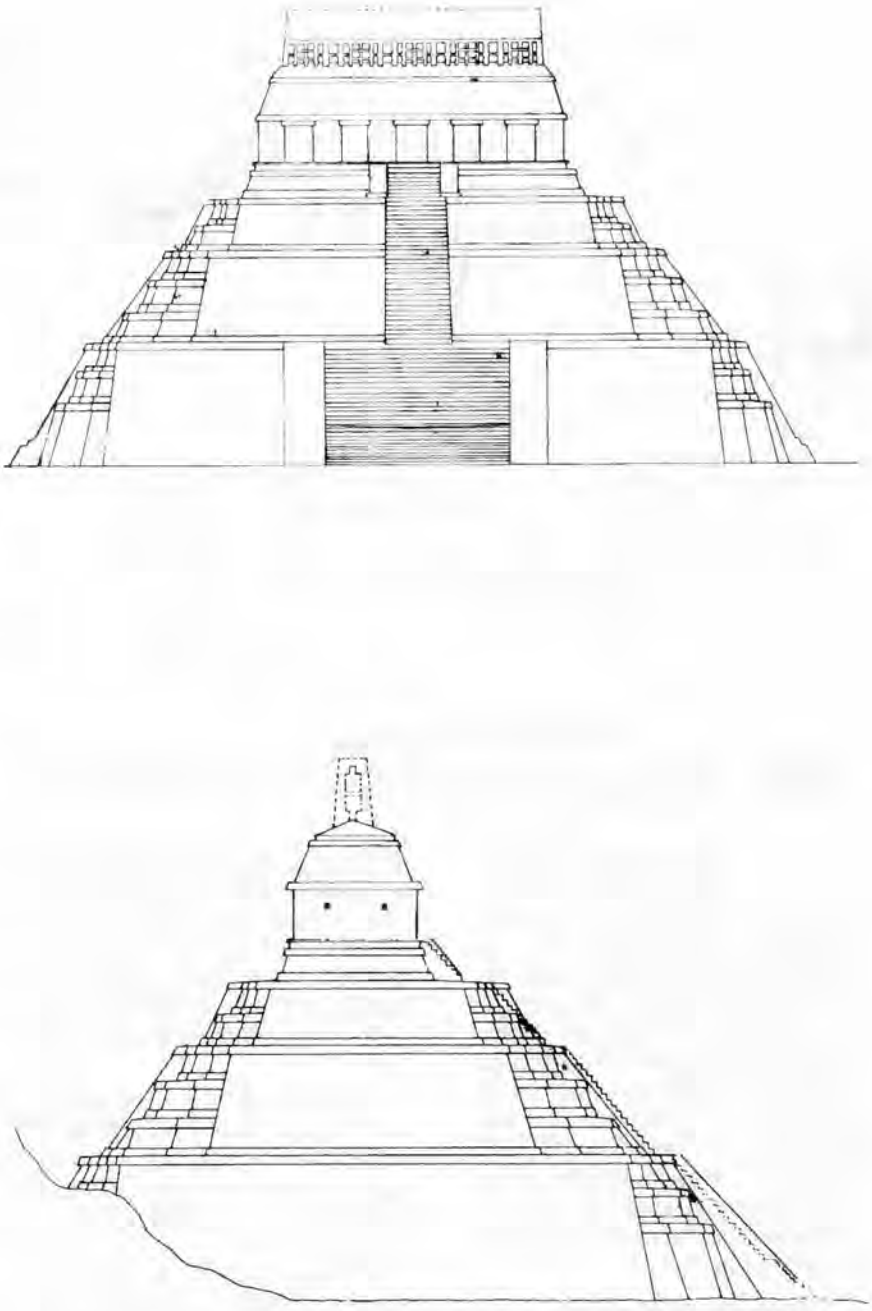


Figura 19.- Templo de las Inscripciones. Tercera fase de la construcción. Alberto Ruz. **Templo de las Inscripciones**, 19783: 237.

Es importante mencionar que aunque tengamos la certeza de que esta casa B fue edificada años después de la E, y por tanto puede atribuirse al reinado de Pacal, los estucos que la decoran pueden haber sido añadidos más tarde, en distintos momentos o reutilizaciones de ellas.

Sin embargo, si analizamos estéticamente los pocos restos de estuco que decoran las pilastras de su pórtico septentrional, podemos deducir

3 En la técnica del *buono fresco* renacentista, la sinopsia es un dibujo hecho sobre el aplanado rugoso del mural con rojo de Siena, con el fin de que el artista pudiera trazar la composición general del mural. Sobre este aplanado se extendía después el enlucido fino delineando las figuras que se habían marcado en la sinopsia y que se traslucían, para finalmente aplicar los colores definitivos.

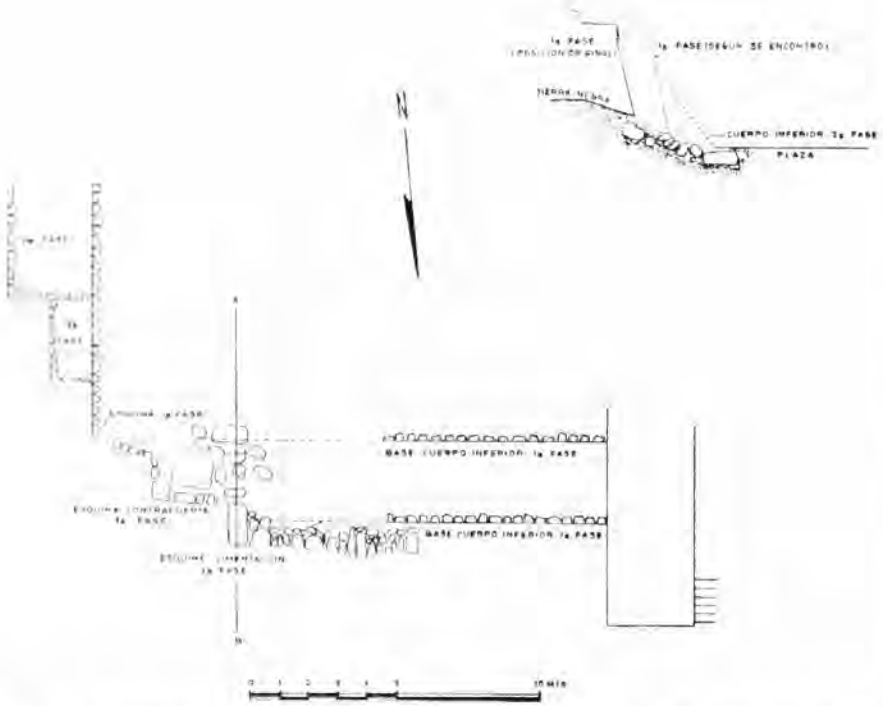


Figura 20.- Dibujo de Alberto Ruz sobre la forma de cimentación del basamento de Las Inscripciones. Ruz, Anales, 1961, INAH, 1962: 101.

que se trata de intentos tempranos del uso de este material, y que incluso podrían corresponder a los años inmediatos a su edificación. Los elementos en que nos basamos para hacer esta suposición son lo ssiguientes: se trata de la representación de una sola figura en cada una, la cual ocupa el centro de la composición y va representada de frente con los pies abiertos a 180º y cara de perfil. Destacan por su gran hieratismo y rigidez, mostrando todavía la incapacidad de captar el movimiento por parte de sus ejecutores.

Aunque los restos de estos relieves en estuco son muy escasos para poder llegar a alguna conclusión definitiva, cabe señalar que se asemejan notoriamente (composición, técnica de manufactura, etcétera) a las representadas en las pilastras que decoran el pórtico del Templo de las Inscripciones. Por el contenido temático de estas últimas, es posible saber que fueron realizadas durante los primeros años del reinado de Chan Bahlum, quien tenía gran interés en presentarse como heredero legítimo de su padre (Pacal), enterrado en la base de dicho basamento.

En conclusión, podríamos deducir de su parecido que la decoración de las pilastras de la Casa B fue hecha posiblemente durante los últimos años del gobierno de Pacal o primeros de Chan Bahlum. Estos datos nos ayudan a situar cronológicamente los grandes momentos o fases que tuvo la evolución de dicha técnica decorativa.

También bajo el gobierno de Pacal parece haber sido levantada la Casa C del Palacio, que cambió por completo la distribución espacial del conjunto en su parte Norte, al dividirla en dos patios independientes. Se trata de un doble pórtico comunicado por una puerta y una ventana en forma de Ik sobre el muro central. La Casa C se asienta sobre un relleno hecho por lajas de piedra cuidadosamente acomodadas y unidas con delgadas capas de lodo y mortero, formando un pequeño basamento escalonado que hizo que los patios que lo flanquean resulten hundidos. El exterior de dicho basamento fue recubierto por losas de piedra muy regulares y talladas con cartuchos glíficos y figuras humanas.

Las escaleras de su pórtico occidental están formadas por inmensos bloques de piedra caliza arcillosa. En las centrales fue tallada una bellísima inscripción glífica que habla del nacimiento de Pacal en la fecha 9.1.9.13.0 (603 d. C.). En este texto se menciona también que Pájaro Jaguar de Yaxchilán fue capturado por Palenque. La escalera va enmarcada por grandes piedras, a manera de alfardas, donde aparecen talladas en bajo relieve dos figuras o personajes de gran tamaño y en notable mal estado de conservación debido al tipo de roca (caliza dolomítica) que se utilizó.

El mismo pórtico presenta en su pared del fondo grandes mascarones en estuco como decoración. Se trata de las caras de seres sobrenaturales o deidades vistas de frente. En él también podemos apreciar muros que cierran (tapiando) los vanos originales. Esos muros van recubiertos con una pintura grisácea aplicada en muchos edificios del Palacio durante su última fase de ocupación (época muy tardía), por lo que quedó al nivel más superficial. Posiblemente esto se hizo con el fin de reutilizar el espacio de manera distinta a la de su función original.

En el otro lado de la pared central (pórtico occidental), los relieves en estuco que lo decoraban se desprendieron de manera casi total, dejando al descubierto fragmentos de pintura mural en su extremo Sur. Esta pintura fue totalmente cubierta al modelar dichos relieves en épocas posteriores. Aunque son bastante pocos los restos conservados, puede apreciarse un alto dignatario sentado sobre un trono. Su concepción y pose es muy semejante a la de las figuras en alto relieve estucadas en las pilastras exteriores del mismo pórtico.

La Casa C puede considerarse ya un perfecto ejemplo del estilo arquitectónico definitorio de Palenque y fue hecha durante los primeros años del gobierno de Pacal, de acuerdo a las inscripciones jeroglíficas registradas en ella. De éstas la más tardía se refiere a 9.11.10.16.17 (663 d. C.), que podría corresponder a la dedicación de dicha estructura.

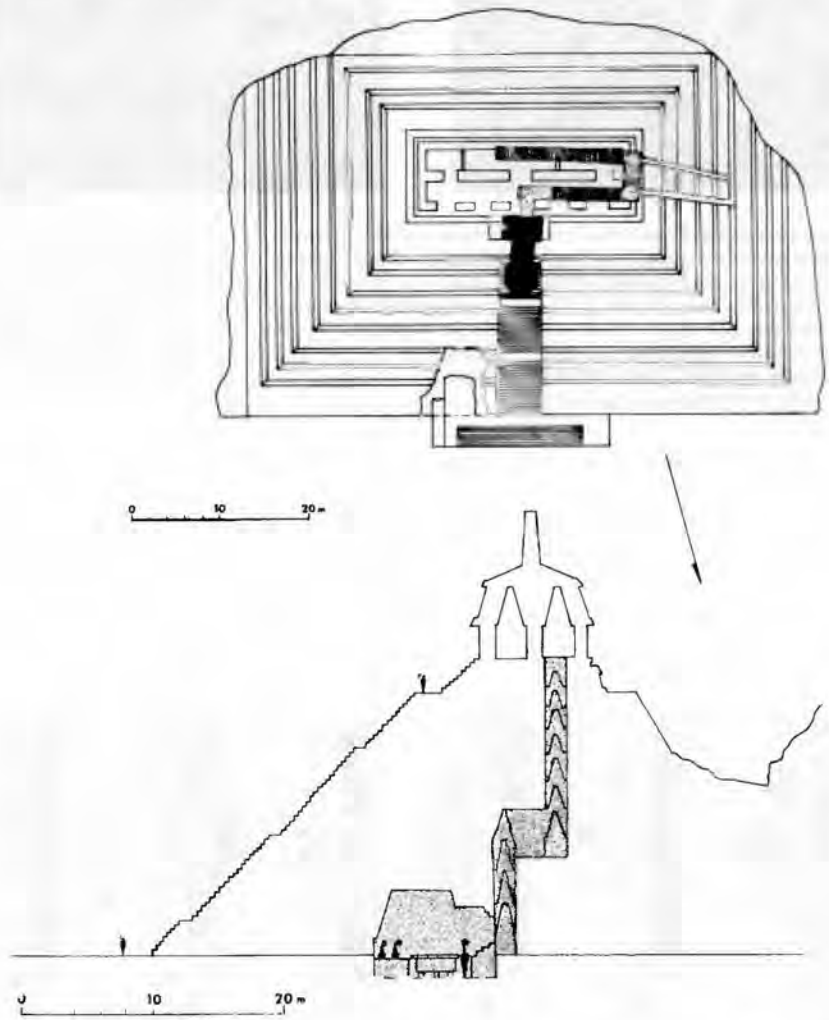
Simultáneamente a la construcción de las Casas B y C del Palacio fueron iniciadas las labores del Templo de las Inscripciones, de ahí que tengan grandes semejanzas en su aspecto, técnica constructiva y estilo decorativo, a pesar de tener funciones completamente distintas.

El basamento del Templo de las Inscripciones fue construído apoyando su parte trasera directamente sobre la roca madre, para aprovechar la declinación de la colina y ahorrar así el trabajo humano necesario para rellenar tan amplia área. Su parte delantera (esquina noreste) tuvo que ser cimentada sobre tepetate arcilloso de color amarillo o rosado, colocado sobre el suelo de la amplia plaza frente a ella.

Arqueológicamente han podido distinguirse varias superposiciones en este famoso edificio.El cuerpo inferior de la primera no arranca al mismo nivel en su fachada Norte y en el costado oriental, dejando al descubierto los bloques de cimentación utilizados, mientras que el de la segunda etapa sí lo hace desde el nivel del suelo en ambos lados. Esto permitió a Alberto Ruz deducir que en tal cimentación no hubo superposición de elementos correspondientes a etapas sucesivas, sino que fue ejecutada para servir de base a elementos que sus edificadores tenían ya proyectado construir inmediatamente después (Ruz, 1973: 78 y 1961: 88 y 105). De tal suerte que los dos cuerpos inferiores en el lado noreste, correspondientes a una segunda superposición, se hicieron con el fin de reforzar la base de la pirámide.

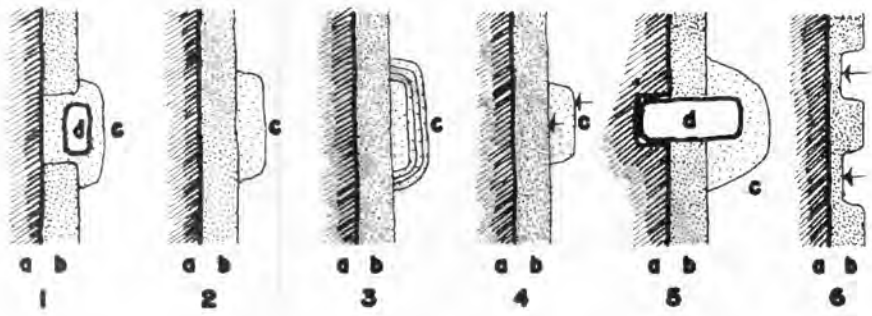
El templo superior de las Inscripciones tiene las características esenciales del más puro estilo palencano, y como tal se distingue por su equilibrio y perfección arquitectónica. Está compuesto por una doble crujía abovedada con arco falso. La primera forma un amplio y espacioso pórtico techado, cerrado en sus extremos laterales. Su fachada presenta cinco vanos interrumpidos por pilastras, decoradas en su parte exterior por relieves en estuco.

Estos últimos parecen ser, como ya hemos comentado, manifestaciones tempranas de este medio escultórico en el sitio, en los que la representación se limita a una sola figura central muy estática. Todas iban enmarcadas por bandas celestes (como la descrita en el Cuarto Bicefálico de la Casa E), elemento muy común en la iconografía palencana.



Arriba izquierda. Figura 21.- Pilastra del pórtico de las Inscripciones. **Arriba derecha. Figura 22.**- Primera crujía del Templo de las Inscripciones. Ambas fotografías son de la autora. **Abajo. Figura 23.**- Esquema de la ubicación de la cripta funeraria dentro del Templo de las Inscripciones. Alberto Ruz, 1973.

Arriba izquierda. Figura 24.- Fotografía de una de las paredes exteriores del sarcófago de Pacal. **Arriba derecha. Figura 25.-** Fotografía de uno de los nueve señores en estuco de la Tumba de Pacal. **Abajo. Figura 26.-** Esquemas de los tipos de técnicas de aplicación del estuco diferenciados. Dibujo del arquitecto Víctor Rivera. **1.-** Relieves con armazón de piedra; **2.-** Relieves modelados en bulto; **3.-** Relieves con aplicación de capas finas de estuco; **4.-** Relieves semisecos presionados sobre aplanado; **5.-** Mascarones de estuco anclados en la mampostería del muro; **6.-** Relieves por extración. **a.-** Muro de mampostería: **b.-** Aplanado de estuco; **c.-** Figura de estuco modelada y **d.-** Lajas de piedra cortadas regularmente.



Al parecer las pilastras fueron mandadas decorar por Chan Bahlum, inmediatamente después de la muerte de su padre, por lo que su tema central es su designación como heredero.

El techo del templo, como la mayor parte de los edificios del sitio, presenta friso inclinado y enmarcado, con alerón o bisel proyectado. Debió llevar decoración estucada y crestería calada directamente apoyada sobre el muro central.

En su interior el templo de las Inscripciones presenta grandes losas de piedra tallada empotradas en su muro central y en el del fondo. Se trata de piedras calizas aporcelanadas[4] donde fueron escritos grandes textos glíficos. Estos hablan de la historia de Palenque durante el período que va de 9.4.0.0.0. hasta 9.13.0.0.0. (683 d. C.) año en que murió Pacal, mencionando los acontecimientos más relevantes de su reinado. Linda Schele ha propuesto que la fecha 9.12.3.6.6 (675 d. C.) registrada en su panel derecho podría referirse al momento de dedicación del edificio (Schele, 1986: 120).

La observación de estos tableros, como de otros posteriores del sitio, permite suponer que para su talla primero fue trazado un patrón reticular a través de acanaladuras transversales, el cual determinaría la disposición y ordenamiento de los glifos. Una vez que sus cuadretes quedaron resaltados del plano se dibujó sobre ellos los diseños y se realizó el tallado fino de los detalles de cada uno.

La segunda crujía del templo o cuarto del fondo fue subdividida, por medio de muros aparentes que no soportan peso estructural, en tres espacios independientes: cuarto central donde se localiza el acceso a la cámara funeraria, y dos laterales de menores dimensiones, por medio de muros aparentes que no soportan peso estructural.

La escalera interior que conduce a la cripta, donde fueron depositados los restos de Pacal, es abovedada y muy amplia en comparación con las que dan acceso a los subterráneos

4 *Vid.* Infra: primera técnica de aplicación de estuco.

del Palacio, por lo que debe corresponder a una etapa subsecuente a la construcción de aquéllas. Al ir removiendo el escombro y basura con que se rellenó, Ruz descubrió en su última sección los restos de varios cadáveres (entre los cuales hay un anciano, un niño y una mujer), que seguramente fueron enterrados para acompañarlo en su viaje por el inframundo

La cámara se encontraba sellada por medio de la colocación de una lápida cortada exprofeso con las medidas del vano, y recubierta con estuco para disimular la entrada. La cripta es un cuarto amplio y de techo alto abovedado. Como es de todos bien sabido se sitúa dos metros por debajo del nivel de la plaza exterior.

Tanto el sarcófago como la lápida que lo cubre tuvieron que ser colocados dentro de la cámara funeraria antes de terminar su edificación, ya que por sus dimensiones no pudieron ser introducidas una vez terminada.

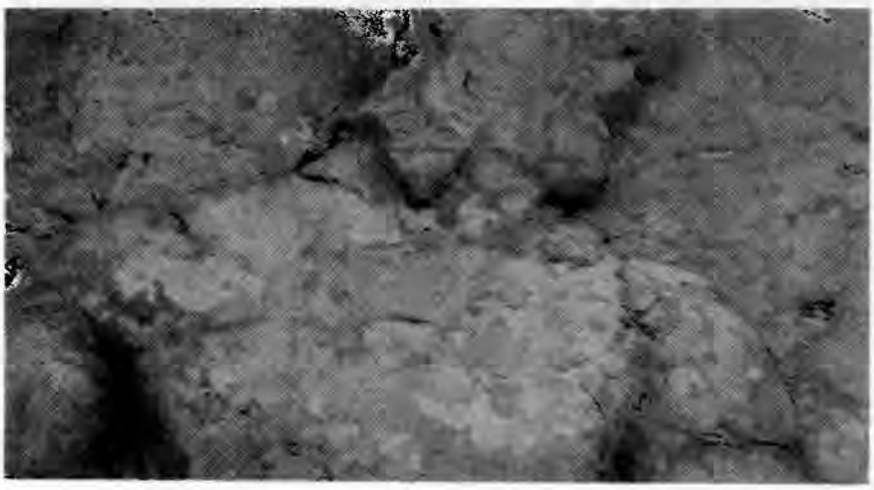
Incluso pudiéramos pensar que el tallado al menos de las figuras que decoran el exterior del sarcófago tuvo que realizarse también entonces, ya que el espacio que queda entre éste y las paredes del cuarto es tan estrecho que hubiera imposibillitado el trabajo del escultor.

En cambio la decoración de los muros interiores, a través del modelaje de nueve figuras en estuco que representan a los señores del inframundo, parece haber sido hecha una vez concluída la cámara. Según Ruz el desprendimiento de grandes bloques de algunos de estos estucos debió deberse a la falta de una armazón de piedra[5] (Ruz, 1955: 88) que presentan otros relieves del sitio.

Sin embargo, como veremos a continuación se trata de una distinta técnica de aplicación del material y su deterioro se debe a la gran humedad que prevalece dentro de la cripta. La condición "pastosa" que presentan estos estucos hace pensar al restaurador Luciano Cedillo que nunca llegaron a fraguar (Luciano Cedillo, comunicación personal, 1991), y por tanto la presión del agua que se filtra por los muros y el aumento de peso que esto da al estuco, termina por provocar el desprendimiento de grandes bloques.

Por la amplitud del tema hemos dejado para otro trabajo los edificios hechos a partir de Chan Bahlum, que corresponden a la época de máximo florecimiento del sitio. Así como lo referente al trabajo de escultura en piedra cuyos mejores ejemplos datan de esos años. Sin embargo, quisiéramos terminar hablando de la evolu-

Arriba derecha. Figura 27a.- Pilastra de la Casa B. Desprendimiento del estuco que deja ver el armazón de piedra. Fotografía de la autora. **Medio. Figura 27b.**- Patio principal y la torre del Palacio en Palenque, Chiapas. Dibujo de Sergio Kuhne Ramírez. **Abajo. Figura 28.**- Detalle de un personaje de la Pilastra, Casa D donde puede apreciarse este tipo de deterioro. Fotografía de la autora.



5 Hasta hoy su comparación y el intento de situarlas temporalmente se limita a la observación de elementos formales, de su contenido temático (personajes históricos representados), y de la fase a que corresponden los edificios sobre los cuales fueron esculpidos Todos estos criterios son muy relativos para poder ubicarlos cronológicamente, ya que pueden haber sido hechos muchos años después de la edificación de los elementos arquitectónicos que los sostienen, o de la época en que vivieron los personajes a quienes se representa en ellos.

ción del trabajo en estuco que se utilizó, ya de forma amplia, bajo el reinado de Pacal. Aun así cabría señalar que algunas de las formas de aplicación que mencionaremos fueron modeladas sobre estructuras posteriores a las que hasta ahora hemos tratado.

Vista del Templo del Sol en Palenque, Chiapas. Foto de la autora.

Variantes en la técnica de manufactura de los estucos palencanos

A pesar de que resulta imposible por el momento hacer un seguimiento cronológico de las técnicas de aplicación de los relieves en estuco de Palenque, como el que hemos tratado de sugerir con algunos de los rasgos distintivos de su arquitectura, sí podemos distinguir a grandes rasgos su evolución general.

Como ya hemos dicho, al parecer en Palenque el relieve en estuco vino a sustituir a la pintura mural (bidimensional) en la decoración de paredes interiores y exteriores, aproximadamente hacia finales del gobierno de Pacal. Indicativos de este fenómeno son la sobreposición de relieves estucados y policromados sobre pinturas murales, como podemos ver alrededor del tablero de la Madre de Pacal en la Casa E o en el muro central de la Casa C (pórtico occidental).

De manera general hemos podido distinguir seis formas básicas de aplicación del estuco en los relieves palencanos (Cedillo y Obregón, 1992). Algunas de estas variantes son productos de funcionalidades distintas, mientras otras son expresión de un proceso de perfeccionamiento técnico logrado a través del tiempo y por tanto corresponden a momentos históricos distintos.[6] Además las distintas técnicas de manufactura presentan patrones de deterioro diferenciables.

Técnicas de manufactura de estuco

- Relieves en los que para modelar las figuras fueron utilizadas lajas de piedra caliza aporcelanada

6 Hasta hoy su comparación y el intento de situarlas temporalmente se limita a la observación de elementos formales, de su contenido temático (personajes históricos representados), y de la fase a que corresponden los edificios sobre los cuales fueron esculpidos. Todos estos criterios son muy relativos para poder ubicarlos cronológicamente, ya que pueden haber sido hechos muchos años después de la edificación de los elementos arquitectónicos que los sostienen, o de la época en que vivieron los personajes a quienes se representa en ellos.

(grisácea y café-rojiza) de textura muy pulida, formando una especie de esqueleto o armazón sobre el cual se aplicó el estuco.

Las lajas de piedra, delgadas y cortadas en forma rectangular, no fueron incrustadas transversalmente en el muro o enlucido, sino simplemente sobrepuestas a ellos. Casi siempre aparecen directamente adheridas por medio de un mortero al muro irregular. Esto nos hace pensar que su finalidad no pudo haber sido la de proporcionar anclaje al relieve modelado, por lo que posiblemente buscaban tan sólo darle volúmen.

Los ejemplos observados parecen ser algunos de los más tempranos intentos de este tipo de decoración en el sitio, y se caracterizan en su aspecto formal porque las figuras aparecen en poses muy herática, poco naturales (cuerpo de frente, cara de perfil y pies abiertos a 180º) y por la ausencia total de movimiento. Entre ellos tenemos los relieves que decoran las pilastras septentrionales y cuarto sudeste de la Casa B, el pórtico occidental de la Casa C del Palacio y las pilastras del Templo de las Inscripciones.

La consecuencia de esta forma particular de aplicación en el estado de conservación de esos relieves es el desprendimiento en bloque de grandes partes del estuco, lo que deja al descubierto las lajas de piedra que le sirvieron de "almas".

- Relieves sin armazón de piedra en que la masa de estuco fue aplicada en bulto y cuando aún estaba fresco fueron modelándose en ella las formas y los detalles. Tal es el caso de las figuras sobre las jambas del cuarto suroeste de la Casa B, de las que únicamente se conserva la parte inferior de las piernas y los pies. Así como los motivos que decoran el interior del mismo cuarto.

En estos casos el estuco al no tener suficiente amarre en el enlucido, se desprende del muro que le sirve de fondo. En el caso del último ejemplo mencionado gracias a que esto ocurrió de manera casi total, nos permite ver como antes de que se secara completamente el aplanado fue esgrafiada en él una silueta que sirvió como sinopia a quien lo modeló.

- Relieves en los que el volúmen está dado por la sobreposición de capas finas de estuco, hasta alcanzar la profundidad que el escultor desea darle. No se usa esqueleto de piedra. Ejemplo de esta forma de aplicación son algunos de los más bellos relieves de Palenque, como las escenas representadas en las pilastras de la Casa A y D del Palacio. Por su contenido temático (personajes históricos que se representan), por el naturalismo y dinamismo de sus composiciones múltiples (varios personajes), y el manejo del material podemos considerarlas como manifestaciones tardías del trabajo palencano del estuco. Es decir, como obras en las que culmina un largo período de experimentación y perfeccionamiento.

Esta técnica de manufactura permitió un gran anclaje al enlucido, elemento que unido al hecho de que sean más recientes, favoreció su buena conservación hasta nuestros días. El tipo de deterioro que predomina en ellos es la presencia de grietas o cuarteaduras transversales a la figura, que de manera general son poco profundas.

- Caso aparte en la técnica de manufactura son los estucos que constituyen textos glíficos que cubren pilastras enteras, como es el caso de la Pilastra A de la Casa A y Pilastra E de la Casa D del Palacio, así como la Pilastra A del pórtico del Templo de las Inscripciones.

En estos casos los motivos en relieve o cartuchos glíficos fueron modelados de manera completamente independiente y posiblemente utilizando un patrón o plantilla, ya que son de tamaño y forma muy regulares. En ellos a través de modelado e inciso se iban definiendo los rasgos particulares de cada glifo. Una vez que se encontraban semisecos eran presionados contra el enlucido de la pilastra para que se adhirieran a él. Finalmente se aplicaba un enlucido fino sobre toda la superficie.

La forma en que fueron elaborados determinó que su deterioro se caracterice por el desprendimiento completo de cada cartucho glífico sin que se altere el enlucido del fondo, lo cual sucede con mucha facilidad. Esto ha hecho que la inmensa mayoría se desplomaran quedando hoy unos cuantos glifos adheridos a las pilastras de cuyos textos formaban parte, impidiendo así su lectura.

- Los grandes mascarones de estuco que decoran la mayor parte de los frisos del Palacio presentan otra técnica distinta de aplicación. En ellos sus creadores utilizaron grandes y delgadas lajas de piedra encajadas transversalmente en el muro exterior del friso, con el fin de dar anclaje a la masa de estuco en que serían modeladas las caras.
- En el caso del modelaje de bandas celestes alrededor de escenas, personajes o sirviendo de decoración al arranque de bóvedas se puede apreciar que primero fue hecha una franja gruesa de estuco, y después fueron definiéndose los motivos que llenan cada uno de los cuadretes en que está dividida la banda, a través de la extracción o remoción de material.

Una vez terminada se aplicaba un fino enlucido que sellaba los espacios huecos. Tal vez el ejemplo más notable de este tipo de banda es la del cuarto bicefálico de la Casa E del Palacio. Hay otros muchos como la de la pared interior de la Casa C (pórtico occidental) o las que rodean los personajes de las pilastras del Templo de las Inscripciones y de la Casa A.

Otros aspectos interesantes con respecto a las formas de aplicación del estuco en Palenque se refieren a la elaboración de elementos decorativos o detalles. Es posible apreciar en ellos que los elementos de vestuario, tocado, aderezo, etcétera... de cada figura generalmente fueron modelados y agregados a las figuras base (elaboradas de alguna de las formas mencionadas antes). Es decir, una vez que se había dado la volumetría y pose deseadas a los personajes en cada composición, se les iba ataviando.

Al parecer estos detalles fueron muchas veces colocados cuando la figura estaba casi seca pues al desprenderse no arrastran nada del material de ésta, e incluso su superficie se observa perfectamente lisa como si nunca hubiese penetrado en ella el material de los elementos que le fueron adosados.

La minuciosa comparación que hizo Merle Greene de las figuras representadas en los estucos palencanos puso de manifiesto la coinciden-

cia entre las proporciones de las distintas partes del cuerpo en la mayoría de ellos. En base a ello ha sugerido que en el modelado de las siluetas o figuras base debieron haber sido utilizados moldes o plantillas (probablemente de materiales como cuero, papel, madera, etcétera) que tan solo variaban en su colocación en cada composición particular. Por ejemplo el perfil de un brazo que se colocaba en distinto ángulo con respecto al cuerpo de la figura en cada imagen.

Aunque la investigación sobre estos temas apenas se ha iniciado, los resultados preliminares son sumamente sugerentes y creemos podrán aportar información invaluable para el entendimiento global del desarrollo del sitio y de los bienes artísticos que lo han hecho tan famoso y admirado en el mundo entero.

Bibliografía

BENAVIDES, Antonio
1987 "Los estilos arquitectónicos mayas" en *Antropología.* Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Nueva Época. No. 12. México, Enero-Febrero p. 38 a 43.

CEDILLO, Luciano y María Concepción OBREGÓN
1992 "Proyecto General de Conservación de Palenque" Ponencia presentada en la *Mesa Redonda de Palenque. Segundo Congreso Internacional de Mayistas.* Mérida 25 de agosto. (Entregada para su publicación).

GENDROP, Paul
1985 **Arte Prehispánico en Mesoamérica.** México, Editorial Trillas. 295 p.

GREENE Robertson, Merle y Virgina Fields eds.
1974 "Consideraciones sobre la Arquitectura de Palenque" en- *Primera Mesa Redonda de Palenque.*, Parte II.Pebble Beach (California, Robert Louis Stevenson School, p. 81-87.

GREENE Robertson, Merle.
1985 **The Sculpture of Palenque.** Princeton (New Jersey), Princeton University Press. Volúmenes y II.

INFORME GENERAL DE ACTIVIDADES DE CONSERVACIÓN E INVESTIGACIÓN DESARROLLADAS EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE PALENQUE, CHIS. DIC 1989- DIC.
1990 Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles. México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" INAH, 1990. 2 Vols.

MATHEWS, Peter y Linda SCHELE.
1974 "The Lords of Palenque-The Glypic Evidence" en *Primera Mesa Redonda de Palenque.* Merle Greene Robertson y Virginia Fields eds. Part I Pebble Beach (California), Robert Louis Stevenson School. p. 63-75.

PROSKOURIAKOFF, Tatiana,
1963 **Album de arquitectura maya.** México, Fondo de Cultura Económica.

RANDS, Robert L.
1974 "A Chronological Framework for Palenque" en *Primera Mesa Redonda de Palenque.* Merle Greene Robertson y Virginia Fields eds. Part I Pebble Beach (California), Robert Louis Stevenson School, p. 35-39.

RUZ LHUILLIER, Alberto,
1952 "Exploraciones Arqueológicas en Palenque: 1949" en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia.* Vol. 4. México, Secretaría de Educación Pública, p. 49-60.
1961 "Exploraciones Arqueológicas en Palenque: 152" en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia.* Tomo VI. No. 34. México. Secretaría de Educación Pública.
1961 "Exploraciones Arqueológicas en Palenque: 1957". En *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia.* Vol. XIV. México, Secretaría de Educación Pública. p. 35-90.
1973 **El Templo de las Inscripciones, Palenque.** México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. (Colección Científica: Arqueología, 7).

SCHELE, Linda y Peter MATHEWS.
1979
The Bodega of Palenque, Chiapas, México. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

SCHELE, Linda
1986 "Architectural development and political history at Palenque" en **City-States of the Maya. Art and Architecture. Maya Conference.** Elizabeth Benson ed. Denver, Rocky Mountain Institute for Precolumbian Studies, p. 110-137.

Conjunto de personajes músicos en las pinturas de Bonampak, Chiapas. Foto: ILCE.

IX JORNADAS DE ARQUITECTURA PREHISPÁNICA EN MESOAMÉRICA

homenaje póstumo al Arquitecto Ignacio Marquina

del 25 al 28 de noviembre de 1996
de 17:00 a 20:00 horas
en las aulas de la División de Educación Continua

A los quince años de su sentido fallecimiento, el Seminario de Arquitectura Prehispánica rinde un homenaje póstumo al Arquitecto Ignacio Marquina, como investigador acucioso que fue de la arquitectura mesoamericana, a cuyo conocimiento aportó muchos de los juicios que han sido punto de partida para estudios posteriores.

Su preparación profesional en la Academia de San Carlos, en los momentos en que la Revolución cerraba un capítulo de nuestra arquitectura, concebida como un eco de la europea, para abrir otro que habría de destacar los valores nacionales impulsó en él un profundo interés por la arquitectura prehispánica que habría de llevarlo al análisis riguroso de la composición de las ciudades, las particularidades de los perfiles en las distintas culturas, regiones y horizonte culturales, la integración con las artes plásticas y, muy particularmente, a una clara visión de la evolución del estilo.

Aunque en su actividad como investigador, creador y organizador de instituciones, lo mismo que su obra escrita, de la que destaca la fundamental **Arquitectura Prehispánica** ha opacado su desempeño profesional que se concretó en un buen número de proyectos y realizaciones de primera importancia. Esta obra debe ser reconocida como parte complementaria de su destacada personalidad.

El Seminario trata con este homenaje de corresponder, así sea en mínima parte, a la deuda que los arquitectos dedicados a la investigación de la arquitectura mesoamericana tienen con Ignacio Marquina.

PROGRAMA

Lunes 25

- Inauguración de las IX Jornadas

Xavier Cortés Rocha

- Introducción

Ricardo de Robina

- Semblanza

Víctor Rivera

- Notas sobre la composición y la arquitectura de EK Balám

Ricardo Arancón García

Moderador: Juan Antonio Siller Camacho

Martes 26

- Hierofanía en Chichén Itzá

Daniel Flores

- El espacio y el tiempo en la estructura urbana de Oxkintok

Edmundo López de la Rosa

- Mesoamérica: representación gráfica

Gerardo Ramírez

Moderadora: Alicia González Beltrán

Miércoles 27

- La protección del patrimonio arqueológico

Luis Alberto López Wario

- Espacio y función: estudios en el recinto ceremonial de Tenochtitlan

Leonardo López Luján y Luis A. Barba

- La arquitectura de Ignacio Marquina

Alejandro Villalobos

Moderadora: Mónica Cejudo Collera

Jueves 28

- De la forma al signo: análisis de un grupo arquitectónico recurrente en Mesoamérica

Bernd Fahmel

- Integración urbana del juego de pelota en el área maya

Mónica Cejudo Collera

- Desarrollo arquitectónico y urbano de Xochicalco

Juan Antonio Siller Camacho

Moderadora: Alicia González Beltrán

- Clausura de las Jornadas